Der sprachliche Ausdruck der Affekte in Lessings dramatischen Werken.

Inaugural-Dissertation

verfaßt und der

Hohen Philosophischen Fakultät der Königl. Bayerischen Julius-Maximilians-Universität Würzburg

zur

Erlangung der Doktorwürde

vorgelegt am 20. Februar 1901

von

Siegmund Rindskopf

aus Großlangheim.

ACAD. LEHRERBIBL.

Dresden,

Druck von B. G. Teubner.

1901.

Meiner lieben Mutter.

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41549805_0129

Einleitung.

Heinrich Kurz behauptet in seiner „Geschichte der deutschen Litteratur" (Bd. II, S. 638), daß in Lessings Dramen „die Seelenzustände der Personen in meisterhafter Weise geschildert sind". Auch Gustav Freytag nennt Lessing in seiner „Technik des Dramas" (S. 226) einen „Meister in der Darstellung solcher Leidenschaften, wie sie sich in einem bürgerlichen Leben äußerten, wo das heiße Ringen nach Schönheit und Adel der Seele so wunderlich neben rohem Begehren stand". „Nur in einzelnen Momenten", fügt Freytag das gespendete Lob einschränkend bei, „macht seine feine Dialektik der Leidenschaft nicht den Eindruck der Wahrheit, weil er sie zu fein zuspitzt und einem Behagen an haarspaltendem Wortspiel nachgiebt; an wenigen Stellen breitet sich auch bei ihm die Nachdenklichkeit da, wo sie nicht hingehört, und zuweilen ist mitten in der tief poetischen Erfindung ein erkünstelter Zug, welcher erkältet, statt den Eindruck zu verstärken."

Diesen Punkt betonen neuere Litterarhistoriker scharf, wie z. B. Erich Schmidt, der in seinem großen Werke über Lessings Leben und Werke (II, 205) von der „aparten, auch im Sturme der Empfindung das Wort wägenden und würzenden Sprache" Lessings spricht, oder Heinrich Bulthaupt, der in seiner „Dramaturgie des Schauspiels" (Bd. I) von Lessings Personen sagt, daß „die Dialektik in ihnen die Fähigkeit ein großes Gefühl voll und hinreißend zu äußern zurückdrängt", oder an anderer Stelle bemerkt, daß die „Gedanken bei Lessing auch die heißesten Wogen der Leidenschaft kühlen, nie sich der Strom der Empfindungen ergieße, ohne durch den Verstand in Weg und Richtung gewiesen zu werden".

Wir erachten den Gegenstand dieser Betrachtungen, die Darstellung der Gemütsbewegungen bei Lessing, einer eingehenderen Untersuchung wert. Wir wollen erkennen, auf welche Art und Weise Lessing in seinen dramatischen Werken die Gemütszustände seiner Personen zum Ausdruck bringt.

Doch wollen wir uns dabei zweierlei Beschränkungen auferlegen: wir wollen erstens nur die sprachlichen Mittel, die Lessing zur Dar-

stellung von Seelenzuständen verwendet, in den Kreis unserer Erörterungen ziehen, also außer Betracht lassen z. B. die mimischen und pantomimischen Ausdrucksbewegungen.[1])

Wir wollen zweitens nur eine bestimmte Art von Gemütsbewegungen berücksichtigen, und zwar nur jene, bei denen es sich um gesteigerte, intensivere Gefühle, um Affekte handelt. Unter Beachtung dieser beiden Einschränkungen wird unsere Aufgabe sein, zu untersuchen: durch welche sprachlichen Mittel bringt Lessing in seinen dramatischen Werken die Affekte seiner Personen zum Ausdruck, oder mit anderen Worten: wie läßt Lessing die Personen seiner Dramen im Affekte sprechen?

---

1) Auch diese stehen ja wenigstens mittelbar dem Dichter zu Gebote; er kann durch entsprechende Anmerkungen dem Schauspieler andeuten, wie er sich die betreffende Stelle gespielt denkt. Und gerade Lessing, der uns einige Dispositionen zu einem „Werke, worinne die Grundsätze der ganzen körperlichen Beredsamkeit entwickelt werden" hinterlassen hat, ist der erste deutsche Dramatiker, der von diesem Darstellungsmittel ergiebigeren Gebrauch macht, ohne wie Chr. Fel. Weiße in ein Übermaß zu verfallen und durch Vorschreiben ganzer Pantomimen nach Diderots Vorbild den Schauspieler zu bevormunden. (Martin Zickel, Die scenarischen Bemerkungen im Zeitalter Gottscheds und Lessings; Diss. Berlin 1900, S. 36). Lessing läßt z. B. seinen jungen Gelehrten im Zorn dem Diener Anton ein Buch nachwerfen, oder seinen Tellheim „vor Wut an den Fingern nagen", oder seinen Odoardo „wild um sich blicken, stampfen und schäumen".

Lessings Anschauungen über den sprachlichen Ausdruck der Affekte.

„ . . . Ich fühle die lebendige Quelle nicht in mir, die durch eigene Kraft sich emporarbeitet, durch eigene Kraft in so reichen, so frischen, so reinen Strahlen aufschießt: ich muß alles durch Druckwerk und Röhren aus mir heraufpressen . . .“.[1]) Mit diesen berühmten Worten charakterisiert Lessing die Art seines dichterischen Schaffens ebenso freimütig wie treffend. Es war im allgemeinen kein genial-impulsives Arbeiten, er schuf, wie Erich Schmidt sagt, „nie improvisatorisch, sondern kritisch überlegend, nie aus einem Guß, sondern musivisch.“

Wir dürfen ohne Bedenken annehmen, daß Lessing auch an jenen Stellen in seinen Dramen, wo es galt, seine Personen im Affekte sprechen zu lassen, „kritisch überlegend“ verfuhr, nach bestimmten Anschauungen und Prinzipien schuf. Diese aus seinen Briefen und Schriften zu entwickeln, soll zunächst unsre Aufgabe sein.

Die ersten Bemerkungen über die Sprache des Affektes im Drama finden wir in seinem Briefwechsel mit Moses Mendelssohn. Dieser hatte ihn darauf aufmerksam gemacht, daß in der „Miß Sara Sampson“ einige indeklamable Stellen seien[2]), und zwar seien es diejenigen, „in welchen ich Sie als Weltweisen am meisten bewundere; solche, die mir für die Schaubühne allzuphilosophisch scheinen.“

Während Lessing in seinem Briefe vom 18. Aug. 1757 erklärt, daß er jene indeklamable Stellen nicht streichen werde, „wenigstens so lange nicht, als noch immer mehr Leute Trauerspiele lesen, als vorstellen sehen“, verteidigt er im Briefe vom 14. Sept. 1757 diese Stellen damit, daß sie dem Schauspieler das Spiel erleichtern. „Wer ihm (dem Schauspieler), sagt er, also diese Verfassung (des Geistes, auf welche diese oder jene Veränderung des Körpers von selbst, ohne sein Zuthun erfolgt) am meisten erleichtert, der befördert ihm sein Spiel am meisten. Und wodurch wird diese erleichtert? Wenn man den ganzen Affekt, in welchem der Akteur erscheinen soll, in wenig Worten faßt? Gewiß nicht! Sondern je mehr Sie ihn zergliedern, je verschiedener die Seiten sind, auf welchen Sie ihn zeigen, desto unmerklicher gerät der Schauspieler selbst darein. Ich will die Rede der Marwood (II, 7) zum

1) Hamb. Dramat. 101.—104. Stück.
2) Brief vom 11. Aug. 1757.

Exempel nehmen. Wenn ich von einer Schauspielerin hier nichts mehr verlangte, als daß sie mit der Stimme so lange stiege, als es möglich, so würde ich vielleicht mit den Worten: verstellen, verzerren und verschwinden, schon aufgehört haben. Aber da ich in ihrem Gesichte gern gewisse feine Züge der Wut wecken möchte, die in ihrem freien Willen nicht stehen, so gehe ich weiter und suche ihre Einbildungskraft durch mehr sinnliche Bilder zu erhitzen, als freilich zu dem bloßen Ausdruck meiner Gedanken nicht nötig wären. Sie sehen also, wenn diese Stelle tadelhaft ist, daß sie es vielmehr dadurch geworden, weil ich zu viel, als weil ich zu wenig für die Schauspieler gearbeitet. Und das würde ich an mehreren Stellen vielleicht antworten können z. E. (III, 5): „Geschwind reißen Sie mich aus meiner Ungewißheit." Es ist wahr, Mellefont würde hier geschwinder nach dem Briefe haben greifen können, wenn ich ihn nicht so viel sagen ließe. Aber ich raube ihm hier mit Fleiß einen gemeinen Gestum und lasse ihn schwatzhafter werden, als er bei seiner Ungeduld sein sollte, bloß um ihm Gelegenheit zu geben, diese Ungeduld mit einem feineren Spiele auszudrücken. Die Schnelligkeit, mit der er diese Fragen ausstößt, ohne auf eine Antwort zu warten, die unwillkürlichen Züge der Furcht, die er in seinem Gesichte entstehen zu lassen Zeit gewinnt, sind, sollte ich meinen, mehr wert, als alle die Eilfertigkeit, mit der er den Brief der Sara aus den Händen nehmen, ihn aufschlagen und lesen würde . . ."

Lessing, der, wie sein Bruder Karl erzählt, in Leipzig damals „die Schauspielkunst mit einem Eifer studierte, als wenn ein Lehrstuhl darüber in Leipzig für ihn errichtet werden sollte", ist also in jener Zeit der Meinung, der Dichter müsse dem Schauspieler zu Dank arbeiten und glaubt dies dadurch erreichen zu können, daß er den Affekt, in dem jener „erscheinen soll", „zergliedert" d. h. wortreich wird, wie er es ja in der damals entstandenen „Miß Sara Sampson" thatsächlich ist.

Nicht lange giebt sich Lessing dieser irrigen Auffassung hin. Die Lektüre der Schriften Diderots führt einen radikalen Umschwung in seinen Anschauungen herbei. Im 51. Litteraturbrief, der zwei Jahre später erscheint, klingt schon das Prinzip durch, das in der Hamburger Dramaturgie deutlich zum Ausdruck kommt. In jenem Litteraturbrief spricht er schon davon, daß im Drama „jede Person, so wie ihre eigene Denkungsart, auch ihre eigene Art zu sprechen haben muß". „Die edelsten Worte, fährt er fort, sind eben deswegen, weil sie die edelsten sind, fast niemals zugleich diejenigen, die uns in der Geschwindigkeit und besonders im Affekte zuerst beifallen. Sie verraten die vorhergegangene Überlegung, verwandeln die Helden in Deklamatores, und stören dadurch die Illusion. Es ist daher sogar ein großes Kunststück

eines tragischen Dichters, wenn er besonders die erhabensten Gedanken in die gemeinsten Worte kleidet, und im Affekte nicht das edelste, sondern das nachdrücklichste Wort, wenn es auch schon einen etwas niedrigen Nebenbegriff mit sich führen sollte, ergreifen läßt."

Noch deutlicher äußert sich Lessing im 59. Stück der Hamburger Dramaturgie. Bei Besprechung von Banks „Essex" nennt er den Ausdruck in diesem Stücke „zugleich gemein und kostbar, kriechend und hochtrabend". Er habe sich beim Übersetzen einiger Scenen dieses Stückes durch beide Klippen so gut als möglich hindurch zu schleichen gesucht, habe sich aber „mehr vor dem Schwülstigen gehütet, als vor dem Platten". Er macht sich dann über die Dichter lustig, denen „ampullae et sesquipedalia verba, Sentenzen und Blasen und ellenlange Worte" den wahren Ton der Tragödie ausmachen, und die sich scheuen, ihre Helden wie andere Menschen sprechen zu lassen. Lessing weist ferner darauf hin, daß wir uns den Ausdruck der alten Tragödien nicht durchgängig zum Muster nehmen dürfen. „Wir Neueren, die wir den Chor abgeschafft, die wir unsere Personen größtenteils zwischen ihren vier Wänden lassen: was können wir für Ursache haben, sie demungeachtet immer eine so geziemende, so ausgesuchte, so rhetorische Sprache führen zu lassen? Sie hört niemand, als dem sie es erlauben wollen, sie zu hören; mit ihnen spricht niemand als Leute, welche in der Handlung wirklich mitverwickelt, die also selbst im Affekte sind, und weder Lust noch Muße haben, Ausdrücke zu kontrollieren". Vornehme Leute, Personen von höherem Rang hätten wohl sich besser ausdrücken gelernt als der gemeine Mann, aber sie affektieren nicht unaufhörlich, sich besser auszudrücken als er; am wenigsten in Leidenschaften, deren jede ihre eigene Beredsamkeit habe, auf die sich der Unerzogenste so gut versteht als der Polierteste.[1])

Fassen wir das wesentlichste aus obigen Ausführungen zusammen! Lessing verlangt danach, daß im Drama der Held wie andere Menschen spreche, daß alle Personen ohne Rücksicht auf an der Handlung des Stückes unbeteiligte Zuhörer sprechen und daß sie im Affekte nicht edel und schwülstig, sondern nachdrücklich und einfach wie im täglichen Leben reden.

Es ist das Prinzip des Realismus des Stils, das mit diesen Forderungen klar und deutlich ausgesprochen wird. Nicht stilisieren soll

---

1) Lessing spricht hier wohl von Leidenschaften; aber wie aus verschiedenen Stellen seiner Briefe und Schriften hervorgeht, faßt er den Begriff Leidenschaft weiter als wir und weiter als er selbst in einem Briefe an Moses Mendelssohn (2. Februar 1757), wo er die Leidenschaften als „heftige Begierden oder heftige Verabscheuungen" definiert. So führt er z. B. in einem Briefe an Friedrich Nicolai (November 1756) oder im 77. Stück der Hamburger Dramaturgie Freude und Zorn als Leidenschaften an.

der Dichter, sondern in Anlehnung an die Sprechweise der Wirklichkeit seine Personen im Affekte charakteristisch sich ausdrücken lassen.

Wir wollen gleich an dieser Stelle darauf hinweisen, daß in diesem Punkte bei Lessing oft ein Widerspruch zwischen Theorie und Praxis besteht, daß er seine Personen häufig in einer Weise reden läßt, die obigen Forderungen nicht entspricht. Das kann man jedoch in vielen Fällen mit Danzel, der bei Lessing „das entschiedenste Streben nach Naturwahrheit" findet, dahin erklären, daß „die Natur, auf deren Darstellung der Künstler bedacht ist, immer nur die Natur ist, wie er sie eben sieht, und also im Grunde seine eigene Natur ist".[1])

Doch verfügt Lessing über eine ganze Reihe von Darstellungsmitteln, die er der Natur ablauschte. Deren Betrachtung wollen wir uns zunächst zuwenden.

I. Natürliche Darstellungsmittel.

Die tägliche Beobachtung lehrt uns, daß manche starke Affekte, besonders die „plötzlich hereinbrechenden" (Wundt)[2]) bestimmte physische Wirkungen in uns hervorbringen, die sich ohne unser bewußtes Zuthun in verschiedener Weise äußern.

Mit dem Namen „natürliche Darstellungsmittel" wollen wir die Nachahmungen solcher unwillkürlichen Affektäußerungen bezeichnen.

Manche Affekte, wie z. B. Schreck oder Erstaunen, lassen uns für einige Zeit verstummen, rauben uns bisweilen vorübergehend unsere Sprechfähigkeit. Lessing macht von dieser Erscheinung in verschiedener Weise Gebrauch. Er läßt eine Person für einige Zeit gänzlich verstummen und durch eine andere darauf aufmerksam machen. So verstummt Sir William Sampson, der Vater der Sara Sampson, als er erfährt, daß seine Tochter vergiftet und unrettbar verloren ist. Mit den Worten: „Wie erstarrt er dasteht" macht Mellefont darauf aufmerksam (V, 10).

Manchmal sagen es die Personen selbst, daß sie nicht mehr reden können. Im Lustspiele „Damon oder die wahre Freundschaft" sagt Damon im letzten Auftritte: „Leander, Sie wollen — — Verdruß und Erstaunen lassen mich kein Wort aufbringen."

Im „Freigeist" macht Adrast einmal die Bemerkung: „Urteilen Sie aus meinem Stillschweigen, wie groß mein Erstaunen sein müsse!" (V, 3). „Kann ich noch reden?", fragt Franziska im Zorn darüber, daß ihre Herrin dem galanten Schwindler Riccaut ein Geldgeschenk giebt. (Minna von Barnhelm IV, 3.)

---

1) Danzel, I; S. 155.
2) Wundt, Grundr. d. Psych., Leipzig 1896, S. 212.

Am häufigsten und am besten deutet Lessing das Versagen der Sprache dadurch an, daß er seine Personen mitten im Satze abbrechen läßt. Ein deutliches Beispiel dafür ist das folgende. Adrast, dem Theophan gesteht, daß er Julianen nicht liebe, bringt in der Überraschung, in die ihn diese Mitteilung versetzt, nur das Wort „Sie — —" über die Lippen. (V, 3.)

Lessing deutet solche Stellen, wo seinen Personen im Affekte das Wort ausgeht, äußerlich durch Gedankenstriche an. Treffend bemerkt Kuno Fischer in seiner Abhandlung über Lessings „Nathan" (S. 126) hiezu: „Es giebt Schriftsteller, die Gedankenstriche machen, wenn ihnen die Gedanken ausgehen, darum giebt es in ihren Schriften so viel solcher Stellen: bei Lessing kommen die Gedankenstriche, wenn zu viel Gedanken in einem Moment zusammenströmen; bei ihm bezeichnen sie das beredteste Schweigen."

Johann Elias Schlegel meint in der Vorrede zu seinem „Canut" (Theatr. Werke 1747), daß der „wohlerzogene Mensch" zwar „die Leidenschaften, welche gemeine Herzen empfinden", auch fühlet, daß aber jener seinen Gefühlen auf vornehmere Art Ausdruck verleihe und nicht wie diese bei den geringsten Kleinigkeiten nichts als oh und ach auszurufen wisse", oder im Falle er erzürnt ist, „die Sprache mit neuen Schimpfwörtern bereichere". Der Dramatiker hat nach Schlegels Meinung diesen Unterschied im Ausdrucke der Empfindungen zur Geltung zu bringen. Lessing ist dieser Meinung nicht. Er vertritt im Gegenteil die Anschauung, daß die Erziehung der „simplen Natur" weichen müsse. (Hamb. Dramat. 59. St.) „Wenn Pomp und Etikette aus Menschen Maschinen macht, so ist es das Werk des Dichters, aus diesen Maschinen wieder Menschen zu machen."

Natürlich will Lessing seine Personen vor allem im Affekte sprechen lassen, und gerade die Interjektionen, die Schlegel verwirft, dienen ihm dazu. In allen seinen dramatischen Werken finden wir eine Reihe solcher „primärer Interjektionen", wie sie Wundt[1]) nennt, und alle Personen, die in Affekt geraten, führen sie im Munde, die „wohlerzogenen" so gut wie die unerzogenen. Nur einzelne Interjektionen wie juchhe oder juchhei (zum Ausdruck der Freude) läßt er nur naivere Elemente gebrauchen, und zwar immer einen Diener wie im „Jungen Gelehrten", „Freigeist" und „Minna von Barnhelm".

Im allgemeinen läßt sich nicht erkennen, daß Lessing diese Interjektionen nach einem bestimmten Gesetze oder Plane gebraucht. Am häufigsten verwendet er das unbestimmte, für die verschiedenartigsten

1) Völkerpsychologie I. Bd., S. 303.

Gemütsbewegungen verwendbare „o". Bemerkenswert wäre vielleicht, daß sich die Silbe „je", die Frau Gottsched noch sehr gerne gebraucht, in den Erstlingswerken Lessings (im „Damon", „Jungen Gelehrten", „Misogyn", „Freigeist" und besonders häufig in der „Alten Jungfer") noch findet, in den späteren Werken aber verschwunden ist. Charakteristisch kann man es vielleicht bezeichnen, daß in der „Miß Sara Sampson", dem Stücke, in welchem Lessing „zum ersten und letzten Male in seinem Leben wirklich langweilig ist"[1]), auffallend oft die Interjektion „ach" Verwendung findet. Außer den bisher erwähnten Interjektionen finden sich noch: ah, ha (besonders zum Ausdruck der Wut), hu, weh, ei, hui, pfui, uph.

Nicht minder häufig gebraucht Lessing zum Ausdrucke von Affekten eine zweite Art von Interjektionen, die wir — wiederum nach Wundt[2]) — „sekundäre Interjektionen" nennen wollen. Gemeint sind damit diejenigen reinen Gefühlsäußerungen, die in sprachliche Formen eingekleidet sind wie z. B. „mein Gott", „Donnerwetter" und Zusammensetzungen aus solchen Wörtern mit primären Interjektionen wie z. B. „ach Gott", „o Himmel".

Diese Art von Interjektionen finden wir in den Erstlingswerken Lessings weit häufiger, als in denen seiner reiferen Jahre. Zwei solche Gefühlsausbrüche, „Henker" und „Himmel", sind am häufigsten verwendet. Im 3. Akt des „Jungen Gelehrten" allein findet sich der Ausruf „zum Henker" zehn Mal. Mannigfache Affekte werden damit zum Ausdruck gebracht: Unwillen und Ärger, Erstaunen und Erschrecken, Mißmut und Zorn. Der Ausruf „Himmel" wird zum Ausdruck von Schrecken, Unwillen, Kummer, Mißmut, Enttäuschung und Entrüstung gebraucht. Neben „Himmel" finden sich die Wendungen: um des Himmels willen gerechter Himmel, grausamer Himmel und hilf Himmel. Als Ausdruck des Ärgers kehrt öfters der Ausruf „der Geier" oder „zum Geier" wieder. Als Ausrufe des Erstaunens hört man „Potz Stern", „Schocktausend", „der Teufel". Vereinzelt findet sich: je verflucht, verzweifelt, vertrackt, mein Gott, Blitz, Himmel und Hölle, Tod und Verdammnis.

Auch diese Art von Interjektionen gebraucht Lessing ohne nach einem bestimmten Plane zu verfahren. Er läßt alle Personen vom Diener bis zum Prinzen sie im Munde führen, freilich aber läßt er sie die social tiefer stehenden Personen bedeutend öfter gebrauchen.

Ein weiteres natürliches Ausdrucksmittel ist der Ausruf. Dies Mittel findet bei Lessing häufige Verwendung. „Die arme Miß",

---

1) Danzel, a. a. O. I. Bd., S. 311.
2) Wundt, a. a. O. I. Bd., S. 304.

„schreckliche Nachricht", seien Beispiel dafür. Häufiger noch als diese Art von Ausrufen sind solche, denen ein unbestimmtes „was für ein" oder „welcher, e, es" vorausgeht; z. B. was für ein Mann, was für Begriffe, welche Gnade. Oft tritt ein ausdrucksvolles Attribut hinzu: welche glückliche Veränderung, was für eine niederträchtige Seele.

Nach Johann Elias Schlegel ist es eine Eigenschaft „gemeiner" Menschen, daß sie, im Falle sie erzürnt sind, die Sprache mit neuen Schimpfwörtern bereichern. Von dieser Thatsache macht Lessing reichlich Gebrauch. Er läßt besonders in seinen Jugendstücken die „gemeinen" Leute in den kräftigsten Ausdrücken sich ergehen. Doch auch die „Wohlerzogenen" schimpfen mitunter in diesen Stücken frisch darauf los.

Lessings Lieblingsschimpfwort ist „Schurke"; der Diener Anton im „Jungen Gelehrten" muß dies Wort „so oft hören, daß er endlich selbst glauben werde, es sei sein Taufname". Auch „Narr" und „Närrin" sind viel gebrauchte Schimpfwörter. Außerdem finden sich: Schlingel, Menscher, Kerl, Pinsel, Einfaltspinsel, Dummkopf, Idiote, Stockfisch, Spitzbube, Rabenaas, Nickel, Hund, Galgenschwengel, Galgendieb, Galgenstrick, Lumpenhund, Halunke, Maulaffe, Grobian, Ungeheuer, Niederträchtiger u. a.; ferner die Sammelnamen: Lumpengesindel, Eulengeschlecht, Pfaffengeschmeiß und eine Anzahl sonstiger kräftiger Bezeichnungen wie Gickelgackel, Wischiwaschi, Plunder, Lästermaul.

Die Neigung Lessings zu derb-realistischer Ausdrucksweise, die aus dieser Blumenlese hervorgeht, zeigt sich auch an den zusammengesetzten Schimpfausdrücken. Die am häufigsten bei diesen Zusammensetzungen gebrauchten Epitheta sind: verdammt, verzweifelt, verflucht, verwünscht und nichtswürdig. Es begegnen uns verdammte Kreaturen, verdammte Weiber, das verzweifelte Mädel, verfluchter Kerl, nichtswürdige Bestie, verwünschtes Pack; als Beweis dafür, daß Lessing auch vor sehr derbem Ausdruck nicht zurückschreckt, sei angeführt: „verdammter Hundsfott von Poeten". Vereinzelt finden sich: eingemachter Narre, überstudierter Pickelhering, elender Stümper, nackigte Maus, gottloses Gesindel u. a.

Der Reichtum der Jugendstücke an solchen Schimpfwörtern rührt zum Teil daher, daß Lessing durch den Gebrauch derselben komische Wirkungen erzielen will. Ein deutliches Beispiel dafür bietet der 3. Auftritt des 1. Aufzuges des „Jungen Gelehrten". Lisette kommt da und meldet dem Chrysander, daß ihn jemand sprechen will.

Chrysander: Nun, was für ein Narr muß mich jetzt stören? Wer ist es denn?

Lisette: Soll ich alle Narren kennen?

Chrysander: Was sagst Du? Du hast ein unglückliches Maul, Lisette. Einen ehrlichen Mann einen Narren zu

schimpfen? Denn ein ehrlicher Mann muß es doch sein, was wollte er sonst bei mir?

Lisette: Nu, nu: verzeihen Sie immer meinem Maule den Fehler des Ihrigen.

Chrysander: Den Fehler des meinigen?

Lisette: O, gehen Sie doch! Der ehrliche Mann wartet.

Chrysander: Laß ihn warten. Habe ich doch den Narren nicht kommen heißen. —

Den häufigen Gebrauch von Schimpfwörtern erklärt noch etwas: er ist eine Folge der fleißigen Lektüre der Lustspiele des Plautus, des Lieblingsautors Lessings schon in früher Zeit. Danzel spricht direkt von den „Plautinischen" Schimpfwörtern im „Jungen Gelehrten". Nimmt doch auch Lessing ein kräftiges Schimpfwort des Plautus in der Originalsprache in dies Lustspiel herüber. „Verberabilissime, non fur, sed trifur!" läßt er den jungen Gelehrten Damis dem Diener Anton entgegendonnern und läßt ihn erstaunt hinzufügen: „Himmel, daß ich vor Zorn sogar des Plautus Schimpfwörter brauchen muß!"

Doch nur die Häufigkeit und allenfalls die Art mancher Schimpfausdrücke Lessings wollen wir mit dem Hinweis auf Plautus erklären, nicht etwa die Anwendung solcher überhaupt, die zweifelsohne eine Folge der in diesem Falle sehr naheliegenden Beobachtung der Wirklichkeit und eine Nachahmung dieser ist.

Im „Freigeist" macht Adrast dem Theophan den Vorwurf der verdeckten Schmeichelei, da dieser im Zorn ihn nicht einen „Ruchlosen", einen „Höllenbrand", einen „eingefleischten Teufel" nennt, und auf den erstaunten Ausruf des Theophan: „Was für Begriffe!" antwortet der Freigeist: „Begriffe, die ich von tausend Beispielen abgesondert habe."

Diesen Satz darf man wohl allgemein genommen auf Lessing selbst anwenden: er hat aus tausend Beispielen „abgesondert", daß der erzürnte und geärgerte Mensch gerne schimpft.

Mit der Zeit lernt aber Lessing hinzu, daß nicht alle Menschen gleich viel und gleich kräftig schimpfen; er lernt das Temperament und Bildungsniveau seiner Personen berücksichtigen. So kommt es, daß in den späteren Werken viel weniger geschimpft wird, und daß die gebrauchten Schimpfausdrücke im allgemeinen sanfteren Charakters sind. Immerhin finden sich noch Ausdrücke wie: verfluchter Verführer, nichtswürdige Gesellschaft von Spielern und Landstreichern, verwünschtes Vermächtnis, verdammter Unsinn, barbarische Marwood, junge Närrin, wollüstige, eigennützige, schändliche Buhlerin, albernes Hirngespenst, unsinniges Weibsbild (Miß Sara S.); in der „Minna von Barnhelm" werden durch den derben, urwüchsigen Just wieder kräftigere Töne an-

geschlagen: das vermaledeite Haus, hämischer, unbarmherziger Racker, der widerwärtige, ungeschliffene Kerl, der Galgenstrick, das Eselshirn; in der „Emilia Galotti" finden wir: ein ganzer Affe, feiger, elender Mörder, Abschaum aller Mörder und im „Nathan": deutscher Bär, der tolerante Schwätzer, jüd'scher Wolf im philosophischen Schafspelz.

Wie sehr Lessing in späterer Zeit darauf sah, unnötig scharfe Ausdrücke zu vermeiden, zeigt uns ein Brief desselben an seinen Bruder Karl (vom 1. März 1772), in dem er schreibt: „Wenn Act 5. Scene 1 (der „Emilia Galotti") noch nicht gedruckt ist, so laß aus den Worten des Marinelli: der alte garstige Neidhart, das garstig weg; der alte Neidhart ist genug!"

Aber nur wirklich unnötige Kraftausdrücke läßt Lessing weg. Wo die Situation solche erheischt, wo Personen recht heftig wüten und toben, läßt er solche gebrauchen, wie die oben angeführte Auswahl uns erkennen läßt. In solchen Fällen scheut Lessing auch in späterer Zeit nicht vor derbrealistischem Ausdruck zurück. Prüderie ist ihm fremd, wie deutlich aus einer kleinen Abhandlung mit dem Titel „Delikatesse" hervorgeht, in der er sagt: „Eine allzu zärtliche Empörung gegen alle Worte und Einfälle, die nicht mit der strengsten Zucht und Schamhaftigkeit übereinkommen, ist nicht immer ein Beweis eines lautern Herzens und einer reinen Einbildungskraft. Sehr oft sind das verschämteste Betragen und die unzüchtigsten Gedanken in einer Person. Nur weil sie sich dieser zu sehr bewußt sind, nehmen sie ein desto züchtigeres Äußerliche an. Durch nichts verraten sich dergleichen Leute aber mehr, als dadurch, daß sie sich am meisten durch die groben, plumpen Worte, die das Unzüchtige geradezu ausdrücken, beleidigt finden lassen und weit nachsichtiger gegen die schlüpfrigsten Gedanken, wenn sie nur in feine unanstößige Worte gekleidet sind.

Und ganz gewiß sind doch diese den guten Sitten weit nachteiliger, weit verführerischer.

Man hat über das Wort Hure in meiner Minna geschrien. Der Schauspieler hat es sich nicht einmal unterstehen wollen zu sagen. Immerhin, ich werde es nicht ausstreichen und werde es überall wieder brauchen, wo ich glaube, daß es hingehört."

Eine weitere Thatsache, die uns die tägliche Beobachtung lehrt, ist die, daß geärgerte, erzürnte und wütende Menschen ihren Ärger und Zorn gern in starken Übertreibungen, in Hyperbeln ausströmen lassen. Die oben behandelten Schimpfwörter sind im Grunde auch Äußerungen dieser Neigung zu Übertreibungen. Neben diesen finden wir bei Lessing noch verschiedene andere Arten starker Hyperbeln, die er der Wirklichkeit abgelauscht hat.

Eine solche Art sind Sätze wie die folgenden: ich möchte toll werden, ich möchte verzweifeln, ich möchte platzen, ich hätte über sein kaltsinniges Compliment bersten mögen; ich möchte aus der Haut fahren; Gift und Galle möcht' ich speien, so toll bin ich; ich möchte rasend werden!

Eine weitere Art von Übertreibungen sind die folgenden Verwünschungen und Schwüre: daß doch der Henker die Poeten holte; daß Dich dieser und jener —; verflucht sei ihr Name; der Teufel soll mich holen; der Tropfen soll zu Gift werden (Minna v. B.); wenn ich jemals das vergebe, so werde mir meiner Sünden keine vergeben. (Emilia Galotti).

Endlich finden sich in Lessings dramatischen Werken noch eine Anzahl von Hyperbeln allgemeineren Charakters als Äußerungen von Affekten. „Hätte ich mich doch lieber dreimal gehangen als dreimal geheiratet!" „Sobald Du und Deinesgleichen sich unter die Menschen rechnen, sobald bekomme ich Lust, mich mit dem Himmel zu zanken, daß er mich zu einem gemacht hat." „Ich fürchte, daß ich mir noch die Schwindsucht über Dein Plaudern an den Hals ärgern werde." „Nun, wahrhaftig, ein Pferd, das den Koller bekömmt, ist leichter aufzuhalten, als das Plappermaul eines solchen Nickels."

Diese Sätze sind alle Kraftausdrücke des stets ärgerlichen und zornigen Weiberhassers, des „Misogynen".

„Ha! wenn ich doch die Schwarzröcke auf einmal zu Pulver stampfen und in die Luft schießen könnte!", schäumt einmal des Adrast Diener Johann im „Freigeist".

„Das beste, schönste, unschuldigste Kind, das unter der Sonne gelebt hat, das muß so verführt werden!" jammert der gute, alte Waitwell in „Miß Sara Sampson" (I, 1). „Wieder eine Nacht, die ich auf der Folter nicht grausamer hätte zubringen können", seufzt Mellefont. (Miß Sara Sampson I, 3.) „Trotz Galgen und Schwert und Rad hätte ich ihn mit diesen Händen erdrosseln, mit diesen Zähnen zerreißen wollen," wütet Just. (Minna v. B. I, 4.)

Auch überquellende Freude führt zu Übertreibungen im Ausdruck. „Sie sind noch das süßeste, lieblichste, holdseligste, beste Geschöpf unter der Sonne" sagt Tellheim zu Minna. (Minna v. B. V. 9.)

Auch diese Arten von Affektäußerungen finden sich weit zahlreicher in den Stücken der früheren Zeit als in denen der späteren. In jenen verwendet sie Lessing ebenso wie die Schimpfwörter bisweilen zur Erzielung komischer Wirkungen und zur Charakterisierung mancher Personen, wie z. B. des Misogynen.

Ein weiteres der Wirklichkeit entnommenes Mittel zum Ausdruck von Affekten, das bei Lessing Verwendung findet, sind folgende Imperative:

schweig! pack Dich! unterstehe Dich! laß mich zufrieden! hör einmal auf! gesteh! halt Dein Maul! Antworte, Hund! Halte mich nicht länger auf und rede! Geh mir aus den Augen! geht, kommt mir nicht wieder vor die Augen! so sag es in aller Hexen Namen und laß mich ungehudelt!

Unwillen, Ärger oder Zorn werden durch diese Aufforderungen und Befehle zum Ausdruck gebracht.

Hierher gehören eine Anzahl eigentümlicher Ausdrücke, die in verschiedenen Dramen Lessings zu finden sind: Mit dem verdammten Plaudern! (Junge Gel. III, 15); mit Ihren Erscheinungen! (Misogyne II, 2); mit Ihren 54 Jahren! (Alte Jungfer I, 1); ach, mit Ihrem Cantor! (Weiber sind Weiber I, 6); ha, ha! mit Deinen Mäulern unterm Schlosse! (Minna von Barnhelm II, 1); mit euren ersten Häusern (Emilia Galotti, I, 6); mit Deinem Nicolo! (Em. Gal. III, 2).

Diese Ausdrücke sind verkürzte Imperativsätze, die Lessing der Umgangssprache des Volkes entnommen oder nachgebildet. Für sich allein betrachtet sind diese Ausdrücke unverständlich; sie bekommen erst Inhalt durch den Zusammenhang und besonders durch den Ton, in dem sie gesprochen werden. Sie werden gewöhnlich im Ärger oder Unwillen gebraucht; das trifft auch auf die von uns angeführten Beispiele zu, bis auf das im Scherz gesprochene aus „Minna v. B.". Und zwar empfindet den Ärger oder Unwillen die Person, die einen solchen Ausdruck gebraucht, über ein von irgend einer anderen Person gesprochenes Wort, und sie will damit etwa sagen: „Schweig, laß mich in Ruh', laß mich ungeschoren mit Deinem . . . !"

Bisweilen folgt auf einen Imperativ eine unterdrückte Drohung (Aposiopesen); z. B. schweig, oder . . . !; nimm, oder . . . !; mach er Herrn Justen den Kopf nicht warm, oder . . . ! Nur keine Gewalt, Mellefont, oder . . . ! Manchmal werden diese Drohungen auch recht klar und deutlich ausgesprochen: ich erschlage Dich; Kerl, ich erdrossle Dich! daß ich ihm die Zähne austreten soll! Auch an diesen Beispielen sehen wir wieder, wie Lessing die Wirklichkeit belauscht und das Erlauschte in seinen dramatischen Erzeugnissen zu verwenden versteht.

Auf ein weiteres Mittel zum Ausdruck von Gemütsbewegungen, ein Mittel, das für unser Ohr und für unsre Zeit mit ihren anderen Sitten und Gebräuchen der unmittelbaren Wirkung entbehrt, macht Heinrich Pröhle aufmerksam in seinem Buche: „Lessing, Wieland, Heinse." Er sagt da (S. 35, Anmerkung): „Wie vielfach Lessing in der Emilia Galotti auf eine damals vielleicht nicht ganz gefahrlose Weise die Wirklichkeit kopiert haben mag, kann folgendes Beispiel zeigen: Friedrich der Große und die mit ihm in Verbindung stehenden Fürsten nannten ihre

vornehmsten Räte nicht, wie man gewöhnlich glaubt, stets „Er", sondern in der Regel „Sie", Friedrich selbst wegen des französischen „Vous" wohl gewöhnlich „Ihr". Das „Er" wurde mehr im Zorn angewendet. Auch hiervon findet sich eine Spur in der Emilia Galotti. Der Prinz, der Marinelli so eben noch „Sie" genannt hat, fährt gleich darauf, als Marinelli ihn gefragt hat, ob er denn Emilia Galotti kenne, im Zorn gegen ihn heraus: „Ich habe zu fragen, Marinelli, nicht Er."

Dieses Beispiel aus der „Emilia Galotti" steht nicht vereinzelt da, auch in anderen Stücken Lessings finden wir einen ähnlichen Wechsel in der Anrede.

Damis, der junge Gelehrte, duzt gewöhnlich seinen Diener Anton; aber im Zorn fährt er ihn einmal an: „Sieht denn der Schlingel nicht, daß ich lese? Will er mich noch länger stören?" Und Anton, der vorher ein wiederholtes „Schurke" und die Drohung „Schweig, oder — —" nicht ernst genommen hat, sagt nun leise zu sich selbst: „St! er ist im Ernste bös geworden." (I, 1.)

Im gleichen Lustspiele sagt der alte Chrysander, der sonst per „Du" mit seinem Sohne spricht, zweimal zornig zu diesem: „Bleib er mir, Herr Informator, mit den Possen weg, oder — —" (I, 2), und an anderer Stelle: „Herr Doktor, vergeß' er nicht, daß ich Vater bin" (III, 4). Ebenso fährt im „Misogyne" der alte Weiberhasser Wumshäter seine Tochter im Zorn einmal an: „Je, Jungfer Tochter! Schweig sie doch!"

Mellefont und Marwood in „Miß Sara Sampson" reden sich gegenseitig mit „Sie" an, sobald aber die beiderseitige Wut (in der Unterredung im 2. Akte) ihr Zenith erreicht hat, tritt die Anrede „Du" an dessen Stelle. „Geh Elender", wütet Marwood; „eben diese Bereitwilligkeit verdammt Dich, Niederträchtige" schleudert ihr Mellefont entgegen. (II, 6 u. 7.)

Mellefont sagt zu seinem Kinde „Du", aber in der Aufregung, in die ihn die Unterredung mit Marwood gesetzt hat, spricht er: „Zittern Sie nicht, Bella. Auch für Sie bin ich u. s. w." (II, 6.)

Diese Beispiele zeigen deutlich, daß Lessing bisweilen auch durch die Form der Anrede den Affektzustand seiner Personen andeuten will.

Charakteristisch ist es auch, wie Lessing seine Personen in der Aufregung von anderen sprechen läßt: er läßt diese nicht beim Namen nennen, sondern durch ein Personalpronomen bezeichnen.

Einige Beispiele sollen das erläutern.

Im „Damon" empfängt (4. Auftr.) Lisette den Leander mit den Worten: „Ein klein bischen eher, so hätten Sie *ihn* angetroffen." In diesem Falle weiß die angesprochene Person, die selbst auch wie die anredende mit Gedanken an „ihn" erfüllt ist, sofort, wer gemeint ist.

Gewöhnlich ist dies nicht der Fall. Im „Freigeist" ruft Lisidor die Lisette und befiehlt ihr in seiner Aufregung: „Sage, sie sollen gleich herkommen!" „Wer denn?" fragt Lisette, die nicht wissen kann, daß „ihre Jungfern" gemeint sind.[1])

Im „Nathan" finden sich drei solcher Beispiele.

Daja erzählt dem zurückgekehrten Nathan von seiner Recha:

„. . . ihr ganze Seele war
Die Zeit her nur bei Euch — und ihm."

Nathan: Bei ihm? Bei welchem ihm?

Daja: Bei ihm, der aus dem Feuer
Sie rettete.

Nathan: „Wer war das? wer? — Wo ist er?
Wer rettete mir meine Recha? wer?" (I, 79 flg.)

Und endlich kommt die Mitteilung, daß „ein junger Tempelherr" „er" war.

Ein anderes Beispiel: wie der junge Tempelherr sich wieder sehen läßt, springt Daja eilig herbei und meldet dem Nathan:

„Er läßt sich wieder sehn! Er läßt
Sich wieder sehn!

Nathan: Wer, Daja? Wer?

Daja: Er! er!

Nathan: Er? er? — Wann läßt sich der nicht sehn! Ja so,
Nur euer Er heißt er. (I, 506 flg.)

Im 4. Akt (Scene 4) fragt Saladin den Tempelherrn:

„Kann er nicht mit?"

Tempelherr: Wer? (IV, 318 flg.)

Saladin: Nathan.

Das deutlichste Beispiel dafür, wie Lessing auf diese Art den Seelenzustand seiner Personen andeuten will, bietet „Emilia Galotti". Nach-

---

1) Ein deutliches Beispiel findet sich unter den unter der Bezeichnung „Komische Einfälle und Züge" gesammelten Skizzen Lessings:

Lucinde (verliebt in Erasten). Marton.

L. Ist er ausgegangen?
M. Wer denn?
L. Ob er ausgegangen ist?
M. Euer Bruder?
L. Nein.
M. Euer Bedienter?
L. Wer redt von meinem Bedienten? Ist Erast ausgegangen?
M. Ich glaube nicht. Aber wie habe ich's sollen raten, daß Sie von Dem reden?

dem Emilia von der Kirche, wo der Prinz sie angesprochen hatte, „in einer ängstlichen Verwirrung" zurückgekehrt, erzählt sie ihrer Mutter jenen Vorgang. Bei den Worten: „Ich zitterte, ihn zu erblicken, der sich den Frevel erlauben durfte. Und da ich mich umwandte, da ich ihn erblickte —", fällt die Mutter ein: „Wen, meine Tochter?" „Raten Sie, meine Mutter, raten Sie. — Ich glaubte in die Erde zu sinken. — Ihn selbst." „Wen ihn selbst?" „Den Prinzen" offenbart sie endlich.

Durch dieses „ihn selbst" läßt uns Lessing einen Blick in die Seele der Emilia thun. Darauf weist Erich Schmidt bei der Erörterung der Scene zwischen Emilia und Odoardo (V, 7), „einer der bestrittensten Scenen des deutschen Dramas" hin, indem er bemerkt, daß das verräterische „ihn selbst" nicht stark genug betont werden kann.

In einer kleinen Abhandlung über die „Unterbrechung im Dialog" führt Lessing folgendes Wort Voltaires an: „C'est une très grande négligence de ne point finir sa phrase, sa période, et de se laisser interrompre, surtout, quand le personnage, qui interrompt, est un subalterne, qui manque aux bienséances en coupant la parole à son supérieur. Thomas Corneille est sujet à ce defaut dans toutes ses pièces."

Lessing pflichtet dieser Meinung Voltaires nicht bei. „Wer fragt nach der Wohlanständigkeit, setzt Lessing hinzu, wenn der Affekt der Personen es erfordert, daß sie unterbrechen oder sich unterbrechen lassen? Da hat Home die wahren Schönheiten des Dialogs besser gekannt. „Kein Fehler ist gewöhnlicher", sagt er (Grundsätze der Kritik, T. III, S. 311), „als eine Rede noch fortzusetzen, wenn die Ungeduld der Person, an die sie gerichtet ist, diese treiben müßte, dem Redenden ins Wort zu fallen. Man stelle sich vor, wie der ungeduldige Schauspieler sich indes geberden muß. Seine Ungeduld durch heftige Aktion auszudrücken, ohne dem Redenden ins Wort zu fallen, würde unnatürlich sein; aber auch seine Ungeduld zu verhehlen und kaltsinnig zu scheinen, wenn er entflammt sein sollte, ist nicht weniger unnatürlich."

Auch aus diesen Ausführungen erkennen wir wiederum Lessings Ansicht, daß der Dramatiker nach Natürlichkeit streben soll. Einige Beispiele mögen zeigen, daß er die Beobachtung vom Unterbrechen im Affekte in seinen Dramen auch zu verwerten versteht.

Im 1. Auftritt des 1. Aufzuges jammert der getreue Waitwell darüber, daß „das beste, schönste, unschuldigste Kind, das unter der Sonne gelebt hat", so verführt wurde. Wie er sich dann in Erinnerungen an „Sarchen" ergeht: „. . . Aus jeder kindischen Miene strahlte die Morgenröte eines Verstandes, einer Leutseligkeit, einer — —", da unter-

bricht ihn Sir William Sampson mit den Worten: „O schweig! Zerfleischt nicht das Gegenwärtige mein Herz schon genug? Willst Du meine Martern durch die Erinnerung an vergangene Glückseligkeiten noch höllischer machen? . . ."

Gern läßt Lessing eine Person durch eine andere unterbrechen, indem er ein von jener gebrauchtes Wort durch diese in Frageform oder im Tone einer Frage wiederholen läßt; besonders Überraschung, aber auch Zorn drückt er gerne in der Weise aus.

Wie Marinelli der Gräfin Orsina mitteilt, daß der Prinz ihren Brief erhalten, aber nicht gelesen hat, platzt diese „heftig" heraus: „Nicht gelesen?"

Oder im „Nathan" (V, 298 flg.):

Nathan: Dank sei dem Patriarchen . . .

Tempelherr: Dem Patriarchen? Dank? ihm Dank?

Diese Methode, Gemütsbewegungen zum Ausdruck zu bringen, das Wiederholen der Worte eines anderen in Form einer Frage, gebraucht Lessing mit Vorliebe. Er geht dabei manchmal so weit, daß er fast alle Begriffe eines Satzes in der Weise wiederholen läßt. Ein Beispiel hierfür enthält „Emilia Galotti" (I, 4).

Auf die Frage des Prinzen: „Also, Conti, rechnen Sie doch wirklich Emilia Galotti mit zu den vorzüglichsten Schönheiten unserer Stadt?" antwortet der Maler halb erstaunt, halb ärgerlich, da er des Prinzen Frage für Spott hält: „Also? mit? mit zu den vorzüglichsten? und den vorzüglichsten unserer Stadt?"

Man glaubt an solchen Stellen den Lessing der Streitschriften gegen Klotz und Götze zu hören, wie er z. B. im Ersten Briefe antiquarischen Inhalts schreibt: „Herr Klotz soll mich eines unverzeihlichen Fehlers . . . überwiesen haben . . . Mich eines Fehlers? das kann sehr leicht sein. Aber eines unverzeihlichen? . . ."

II. Darstellungsmittel kunstmäßig-rhetorischen Charakters.

Lessing hat auch die sogen. rhetorischen Figuren als Mittel zum Ausdruck von Gemütsbewegungen zu verwenden gewußt. In allen seinen Stücken sind solche zu finden. Wir werden, wo es möglich, für die einzelnen Figuren drei Beispiele anführen, je eines aus einem Lustspiele der Jugendzeit, einem Stücke der mittleren Schaffenszeit und eines aus einem Werke der Meisterjahre.

Gern gebraucht Lessing die Anapher.

„Drum, liebster Damon, wenn mir auch durch Sie der größte Schimpf widerführe; wenn ich durch Sie um Ehre und Ansehen käme;

wenn ich durch Sie Gut und Geld verlöre; wenn ich durch Sie ungesund, lahm, blind und taub würde; wenn Sie mich um Vater und Mutter brächten; wenn Sie mir selbst das Leben nähmen: glauben Sie, liebster Damon, daß Sie mich alsdann beleidigt hätten?"

(Damon, 5. Auftr.)

„Wiederhole mir alles, was Du mir vor einigen Stunden tröstliches sagtest. Wiederhole mir, daß mein Vater versöhnt ist und mir vergeben hat. Wiederhole es mir und füge hinzu . . . ."

(Miß Sara Sampson V, 8.)

„. . . . Es wär' nicht Geckerei,
Bei Hunderttausenden die Menschen drücken, —
Ausmergeln, plündern, martern, würgen; und
Ein Menschenfreund an Einzeln scheinen wollen?
Es wär' nicht Geckerei, des Höchsten Milde,
Die sonder Auswahl über Bös' und Gute
Und Flur und Wüstenei, in Sonnenschein
Und Regen sich verbreitet, — nachzuäffen,
Und nicht des Höchsten immer volle Hand
Zu haben? Was? es wär' nicht Geckerei . . . .

Nathan: Genug! Hör auf!

Derwisch: Laßt meiner Geckerei
Mich doch nur auch erwähnen! — Was? es wäre
Nicht Geckerei, an solchen Geckereien
Die gute Seite dennoch auszuspüren,
Um Anteil, dieser guten Seite wegen,
An dieser Geckerei zu nehmen?"

(Nathan, I, 480 flg.)

Beispiele für Epiphora sind bei Lessing nicht zu finden. Häufig wird das Asyndeton verwendet; in den meisten Fällen treffen wir zugleich auf die Figur der Steigerung, der Klimax.

„Wie vergnügt, wie entzückt wollte ich sein . . ."

(Damon, 5. Auftr.)

„Was habe ich ihn nicht gebeten, gefleht, beschworen . . ."

(Philotas, 1. Scene.)

„Deine Hartnäckigkeit, Dein Trotz, Dein wildes ungestümes Wesen . . .,
Deine tückische Schadenfreude, Deine Rachsucht . . ."

(Minna von Barnhelm, I, 7.)

Das Polysyndeton findet nur wenig Verwendung. Ein Beispiel dieser Art findet sich im „Nathan", wo Al-Hafi seinen Ärger über das viele Borgen des Sultans in den Worten äußert:

„. . . . Sollt'
Es wohl mit ansehn, daß Verschwendung aus
Der weisen Milde sonst nie leeren Scheuern
So lange borgt, und borgt, und borgt, bis auch
Die armen eingebornen Mäuschen drin
Verhungern? —" (Nathan, II, 658 flg.)

Der Apostrophe bedient sich Lessing in seinen Dramen nicht gerade häufig. Aber ganz fehlt die rhetorische Anrufung auch in den Meisterdramen nicht. In größerer Zahl ist sie in dem Monologe des Philotas zu finden, der die Götter, den Vater, den Arzt, das eigne Ich, den Gedanken, das Herz, die „Standhaftigkeit des Alters", die „Hartnäckigkeit des Jünglings" und das unselige Gold apostrophiert.[1])

Groß ist die Zahl der rhetorischen Ausrufesätze in Lessings dramatischen Werken, die naturgemäß zum Ausdrucke mannigfacher Gemütsbewegungen dienen. Bevorzugt werden von Lessing

1. Ausrufesätze von negativer Form, wie

„Was habe ich nicht von beiden ausstehen müssen!"
(Damon, 1. Auftr.)

2. Daß-Sätze, denen meistens eine Interjektion vorangeht.

„Ach, daß ich so verliebt, ach, daß ich so gewissenhaft in der Freundschaft bin!" (Damon, 2. Auftr.)

„O, daß laute Donner mich gehindert hätten, mehr zu hören."
(Emilia Galotti, II, 6.)

3. Verkürzte Ausrufesätze, wie

„O über die Blinden, die nicht sehen können!"
(Minna, II, 12.)

„O über die wilden, unbeugsamen Männer, die . . ."
(Minna, IV, 6.)

In der „Miß Sara Sampson" und im „Philotas" finden sich die etwas geschraubt und gedrechselt klingenden Ausrufe, wie

„O über die Hinterlist eines heimtückischen Feindes!"
„O der grausamen Barmherzigkeit eines listigen Feindes!"
(Philotas.)

„Verdammter Unsinn eines sterbenden Vetters!"
„Schreckliches Gewebe eines sinnlosen Traumes!"
(Miß Sara Sampson.)

Das am meisten verwendete Mittel zum Ausdruck von Seelenzuständen ist wohl die rhetorische Frage. Sie ist ein Darstellungsmittel,

1) Friedrich Düsel, D. dram. Monolog der Poetik des 17. und 18. Jahrhdts. u. in den Dramen Lessings, S. 61.

das bei keinem Dramatiker fehlen dürfte, das beispielsweise auch Gottsched reichlich verwendet, und das dessen steifen, träge und langweilig dahinplätschernden Alexandrinern stellenweise eine Spur von Lebendigkeit verleiht.

Es erscheint uns unnötig, Beispiele dieser Art aus Lessings Werken anzuführen. Nur darauf wollen wir hinweisen, daß Lessing gern der rhetorischen Frage ein „wie?" oder „was?" vorausgehen läßt, besonders wenn es gilt, einen stärkeren Affekt, heftigen Zorn oder Entrüstung, zum Ausdruck zu bringen.

Ein Beispiel hierfür! Der Patriarch im „Nathan", der in dem berühmten Dialog mit dem Tempelherrn über den „Fall", daß ein Jude ein Christenkind als Jüdin auferzogen, aus der Entrüstung nicht herauskommt, gebraucht mit Vorliebe das „was" und „wie" der Entrüstung:

„. . . Was? ein Kind ohn' allen Glauben
Erwachsen lassen? — Wie? die große Pflicht,
Zu glauben, ganz und gar ein Kind nicht lehren? . . ."
(IV, 183 flg.)

Auch hier wird man an den Polemiker Lessing erinnert, der besonders gern in den Schriften gegen das Urbild jenes Patriarchen, in den Briefen Anti-Goeze, das „was?" und „wie?" verwendet, wenn er durch eine boshafte Bemerkung seines Gegners zu größerer Heftigkeit entflammt wird. So z. B. im zweiten Anti-Goeze, wo er sagt: „Ich muß, ich muß entbrennen . . .", und dann loszieht: „Wie, Herr Hauptpastor? Sie haben die Unverschämtheit . . .".

Spezielle Erwähnung verdient eine Gruppe von rhetorischen Fragen, die alle nach einem Schema gebildet sind.

Damon, 4. Auftr.: „Grausamer Himmel! so war es nicht genug, mir mein Vermögen zu nehmen, du mußtest mir auch noch den Gegenstand meiner so zärtlichen Liebe entreißen?"

Freigeist II, 5: „Ho! ho! Ist es nicht genug, daß du keinen Gott glaubst? willst du noch dazu keinen Teufel glauben?"

Kleonnis, I, 12 flg.:

„. . . Zurück,
Gedanke voller Qual! Ist's nicht genug,
Für einen zittern, wenn ich nicht zugleich
Auch um den andern (Sohn) weine?"

Miß Sara Sampson I, 1: „O schweig! Zerfleischt nicht das Gegenwärtige mein Herz schon genug? Willst Du meine Martern durch die Erinnerung an vergangene Glückseligkeiten noch höllischer machen?"

Miß Sara Sampson I, 7: „Wie unglücklich ist der Mensch! Fand sein Schöpfer in dem Reiche der Wirklichkeiten nicht Qualen für ihn genug? Mußte er, sie zu vermehren, auch ein noch weiteres Reich von Einbildungen in ihm schaffen?"

Die Matrone von Ephesus, I. Entwurf, 9. Auftr.: „Grausames, undankbares Geschöpf! Ist es nicht genug, daß Ihr uns verführt, müßt Ihr uns auch noch verspotten?"

Emilia Galotti V, 8: „Gott! Gott! — Ist es zum Unglücke so mancher nicht genug, daß Fürsten Menschen sind; müssen sich auch noch Teufel in ihren Freund verstellen?"

„Ein kurzer Ausruf — ist es nicht genug — muß noch das —" dies ist das Schema, der Grundriß sozusagen, nach dem diese hier zusammengestellten Sätze aufgebaut sind. Es sind Ausbrüche großen Seelenschmerzes, mit Ausnahme der beiden aus „Freigeist" und „Der Matrone von Ephesus", die einen Stich ins komische haben.

Lessing versteht es ferner, durch eine schnelle Folge kurzer, hastiger Fragen die seelische Erregung seiner Personen auszudrücken.

Reich an dieser Art von Ausdrucksmitteln ist die „Miß Sara". Auf die Anmeldung Mellefonts gerät (II, 2) Marwood in gewaltige Aufregung, der sie in den Fragen Luft macht: „Wie soll ich ihn empfangen? Was soll ich sagen? Welche Miene soll ich annehmen? Ist diese ruhig genug?"

Mellefonts Unruhe, die ihn ergreift, wie er von Sara erfährt, daß sie von ihrem Vater einen Brief bekommen, malt sich in den überstürzten Fragen (III, 5): „Was hab' ich zu fürchten? Was habe ich zu hoffen? Ist er noch der Vater, den wir flohen? Und wenn er es noch ist, wird Sara die Tochter sein, die mich zärtlich genug liebt, um ihn noch weiter zu fliehen? . . ."

Philotas, dem Aridäus mitteilt, daß sein Sohn der Gefangene von dessen Vater sei, ruft erstaunt aus: „Dein Sohn meines Vaters? Dein Polytimet? Seit wann? Wie? Wo?" (Philotas, 3. Auftr.)

Da (im Nathan III, 177 flg.) der Tempelherr so rasch und plötzlich von Recha sich entfernt, fragt diese bestürzt und verwundert:

„Was ist das, Daja?
So schnell? — Was kommt ihn an? Was fiel ihm auf?
Was jagt ihn?"

Auf ein weiteres Mittel, das Lessing zum Ausdrucke von Gemütsbewegungen verwendet, macht August Sauer in seinem Buche „Joach. Wilhelm von Brawe, der Schüler Lessings" aufmerksam. Er schreibt darin (S. 47): Lessings Dramen sind reich an verschiedenen Arten der rhetorischen Wiederholung; eine derselben ist für die Miß Sara Sampson

besonders charakteristisch: derselbe Begriff wird mit einer näheren Bestimmung wiederholt, also dem Substantiv wird bei der Wiederholung ein Adjektiv oder ein attributiver Genitiv beigegeben.

Solche rhetorische Wiederholungen sind:

Die Liebe, die verdammte Liebe; Leander, liebster Leander (Damon); was für Bilder, was für schreckliche Bilder; Trost, grausamer Trost für seine Sara; um dieser Liebe, um dieser großmütigen, alle meine Unwürdigkeit übersehenden Liebe willen; diesen Mann, diesen liebsten Mann; Marwood, gefährliche Marwood; Einbildungen, vermaledeite Einbildungen (Miß Sara Sampson); für ein Kind, für ein verzärteltes Kind (Philotas); Stolz, unverzeihlicher Stolz (Minna von Barnhelm); Mörder, feiger, elender Mörder (Emilia Galotti); zum Schurken, zum undankbaren Schurken (Nathan).

Sauer zählt in der Miß Sara Sampson 15 solche Fälle im Philotas 2, in der Emilia 4, im Nathan 3.

Noch weit reichlicher verwendet Lessing eine zweite Art rhetorischer Wiederholungen zum Ausdruck von Affekten, hauptsächlich des Erstaunens, Erschreckens, der Bestürzung und Entrüstung; es wird entweder ein Wort oder ein zusammengesetzter Ausdruck oder auch ein ganzer Satz wiederholt.

Damon, 5. Auftr. „Ich besorgte immer, ich besorgte, Sie würden mir ihn hier entziehen."

Der Junge Gelehrte, I, 1: „Ich? ich? nicht deutsch?"; „ich? ich nicht essen?"

I, 2: „Heiraten? des Heiratens wegen zu mir? zu mir?"

III, 4: „Wie? einen Brief? einen Brief? Ach, lieber Anton, einen Brief! Liebster Herr Vater, einen Brief?"

Misogyne, I, 2: „Ein Weibsbild für das Schätzbarste auf der Welt zu halten! Ein Weibsbild!"

Die alte Jungfer, I, 1: „Ich unbesonnen? unbesonnen?"

Miß Sara Sampson, II, 4: „Was ich nicht sollte, Marwood, was ich nicht sollte."

Philotas, 1. Auftr.: „So bin ich wirklich gefangen? — Gefangen!"; „und nur eine Wunde, nur eine!"

Minna von Barnhelm, II, 2: „Wie? was? mein Kind! mein Kind!"; „er ist's, er ist's!"

Emilia Galotti, I, 8: „Recht gern? — Ein Todesurteil recht gern? — ... Recht gern! recht gern! — Es geht mir durch die Seele dieses gräßliche Recht gern!"

Nathan der Weise:

I, 12: Wie elend, elend hättet Ihr indes
Hier werden können!

I, 24: Sag nur heraus! heraus nur!
I, 506: Er läßt sich wieder sehn! Er läßt
Sich wieder sehn!
II, 519: Wir müssen, müssen Freunde sein! —
II, 532: Wir müssen, müssen Freunde werden.
III, 64: Posse! — Als ob der Verstand
Nur hier zu Hause wäre! Posse! Posse!
III, 225: . . . Und soll das alles, ah, wozu?
Wozu? — Um Geld zu fischen! Geld! — Um Geld,
Geld einem Juden abzubangen? Geld!
V, 687: Sie sind's! sie sind es, Sittah, sind's! sie sinds!
Sind beide meines . . . deines Bruders Kinder!"

Auf diese Art rhetorischer Wiederholung weist Bulthaupt (a. a. O. S. 74) hin und nennt sie ein „Verfahren, hinter dem man eine pointierende Absicht zu suchen geneigt ist, ohne sie doch in einer erheblichen Anzahl von Fällen finden zu können". Er giebt zu, daß sich einige solcher Wiederholungen aus dem Nachdruck, den das betreffende Wort verdient, zur Not erklären lassen; doch sei ihre verschwenderische Häufung ein sicheres Zeichen, daß man es dabei weniger mit einer künstlerischen Absicht, als vielmehr einem bloßen Notbehelf (zur Füllung von Verszeilen) zu thun habe.

Dies Urteil Bulthaupts erscheint uns entschieden zu scharf. Wir halten die Verse des „Nathan" im allgemeinen auch nicht für besonders gelungen; wir geben zu, daß sich an ihnen „die Ungewohnheit in der Behandlung des kostbaren neuen Materials", der fünffüßigen jambischen Verszeile, zeigt, bestreiten aber, daß Lessing fast alle diese Wiederholungen nur dazu gebraucht habe, um Verszeilen zu füllen. Warum fehlen sie an verschiedenen größeren Partien, z. B. der Parabel von den drei Ringen, vollständig? Warum verstand es Lessing hier, die Verse ohne „Notbehelf" zu füllen? Ferner ist zu bedenken, daß Lessing, wie die angeführten Beispiele zeigen, auch da, wo es keine Verszeilen zu füllen giebt, in den Prosastücken, derartige Wiederholungen gebraucht. So enthalten auch die wenigen uns erhaltenen Fragmente der Prosafassung des „Nathan" einige solcher Wiederholungen; z. B.: „Sage es nur vollends heraus! — Sage es nur heraus!"; „Eure Rahel! Eure Rahel!"; „Wenn Ihr nur schenken könnt, wenn Ihr nur schenken könnt." — „Nathan, Nathan, er läßt sich wieder sehen! er läßt sich wieder sehen!" — „Bruder, Bruder, wie spielst Du heut?"

Allerdings, „aus dem Nachdruck, den das betreffende Wort verdient", lassen sich nur einige dieser Wiederholungen erklären. Es muß nach einem anderen Erklärungsgrund gesucht werden. Wir erklären sie

aus dem in allen seinen Stücken deutlich erkennbaren Streben Lessings, die seelische Erregung der einzelnen Personen durch entsprechenden sprachlichen Ausdruck bestimmt und scharf in Erscheinung treten zu lassen. Die Wiederholung der Worte „heraus nur" bei den Worten Nathans: „Sag' nur heraus! Heraus nur!" kann sicherlich nicht aus dem Nachdruck, den diese Worte verdienen, erklärt werden. Von Versfüllsel kann man hier auch nicht sprechen, denn diese Wiederholung findet sich doch auch in der Prosafassung. Recht gut läßt sich aber diese Wiederholung aus der Gemütsverfassung Nathans erklären; seine bange Ungeduld wird dadurch trefflich zum Ausdruck gebracht.

Zu den bisher genannten und besprochenen Darstellungsmitteln kunstmäßig-rhetorischen Charakters kommen noch eine Reihe von solchen, die speziell in den Versdramen zur Verwendung kommen. Diese hat Belling in seiner Abhandlung über „Die Metrik Lessings" eingehend besprochen. Wir begnügen uns, das zusammenfassende Resumé dieser Untersuchungen hier wiederzugeben.

Belling sagt (S. 10): „Sein (Lessings) lebhaftes, unruhig vorwärts stürmendes Wesen zeigt sich sowohl in der größeren Anzahl der Coupes, der Accente und der gebrochenen Verse in den Alexandrinern seiner Dramen, als ganz besonders bei den fünffüßigen Jamben in der mehr und mehr um sich greifenden Vernachlässigung der Cäsur, in der außerordentlichen Häufigkeit und Kühnheit der Enjambements, in dem Brechen des Rhythmus, in der öfteren Wiederholung desselben Wortes in derselben oder folgenden Verszeile, in der Überleitung des Verses von Scene zu Scene, in der vielfachen und häufigen Einteilung der Verse unter mehrere Personen."

Wie Belling selbst hervorhebt, finden sich „in den Oden, da die lyrische Poesie ungebrochene Verszeilen liebt, und ebenso in den didaktischen Dichtungen, deren ruhige Gedankenentwickelung weniger Veranlassung dazu bietet", die Coupes zum Beispiel nur selten. Das heißt nicht anders, als Lessing wendet diese nur an, wenn er sie für zweckdienlich hält. Das trifft bei den Dramen zu. Es ist wohl weniger Lessings unruhig vorwärtsstürmendes Wesen, das aus obigen Eigenschaften seiner Verse sich erkennen läßt, als vielmehr die Erregung der in den Dramen dargestellten Personen, die durch jene zum Ausdruck gebracht ist.

III. Spezifisch Lessingsche Darstellungsmittel.

Jeder bedeutendere Dichter spricht in seinen Werken seine eigene Sprache; natürlich auch seine eigene Affektsprache.

Die bisher behandelten sprachlichen Mittel zum Ausdruck von Affekten sind ein Bestandteil der Affektsprache Lessings, aber doch nur

ein mehr äußerlicher, zufälliger. Wir wenden uns nunmehr der Betrachtung der eigentlichen Affektsprache Lessings zu. Diejenigen Ausdrucksmittel wollen wir hier behandeln, die ein spezifisch Lessingsches Gepräge aufweisen, die des Dichters Individualität wiederspiegeln.

Ein solches Darstellungsmittel ist das: Lessing läßt seine Personen im Affekte der Überraschung, des Schreckens, der Ungeduld in selbstquälerischen Einbildungen und Befürchtungen sich ergehen.

So äußert sich Miß Sara Sampsons Schreck über das unerwartete Erscheinen des alten Waitwell, des Dieners ihres Vaters, in den Worten: „Gott, was bringst Du? Ich hör' es schon, ich hör' es schon, Du bringst mir die Nachricht von dem Tode meines Vaters! Er ist hin, der vortrefflichste Mann, der beste Vater! Er ist hin, und ich, ich bin die Elende, die seinen Tod beschleunigt hat ... Sage mir, geschwind sage mir, daß die letzten Augenblicke seines Lebens ihm durch mein Andenken nicht schwerer wurden, daß er mich vergessen hatte; daß er eben so ruhig starb, als er sich sonst in meinen Armen zu sterben versprach; daß er sich meiner auch nicht einmal in seinem letzten Gebete erinnerte ..." In dieser Manier ginge es wohl noch eine Weile fort, wenn nicht endlich der gute Waitwell mit der ohne Zweifel aus dem Herzen kommenden Bitte dazwischen käme: „Hören Sie doch auf, sich mit so falschen Vorstellungen zu plagen!" (III, 3.)

Miß Sara neigt sehr stark dazu, sich solchen „falschen Vorstellungen" hinzugeben. Lessing hat ihr offenbar mit Absicht diesen Zug verliehen; es ist ein Stück ihres Charakters. Das geht klar aus verschiedenen Äußerungen hervor. Sie selbst spricht einmal (III, 3) von ihrer „feindseligen Einbildung", und Mellefont sagt einmal treffend zu ihr: „Sie vermuten immer das Schlimmste." (I, 7.)

Bei diesem Hang zu pessimistischen Anwandlungen ist es an sich begründet und nicht unnatürlich, wenn Miß Sara Sampson beim Anblick des Waitwell sofort an das Schlimmste denkt. Woher kommt es nun, daß trotzdem dieser Gefühlsausbruch wie so viele andere der Miß, auf uns so stark fühlbar den Eindruck des Unnatürlichen, Gesuchten, Gekünstelten macht? Dies kommt von dem Streben Lessings, für den Schauspieler zu arbeiten, was auf eine völlig verkehrte Weise geschieht. Lessing glaubt, worauf wir bereits hingewiesen, durch großen Wortreichtum dies erreichen zu können. Dieser Wortreichtum, das ins einzelne gehende Zergliedern einer an und für sich motivierten Empfindung erscheint uns unnatürlich und macht die Saraszenen, wie Erich Schmidt sagt, zu Martyrien für die Heldin und mit wenig Ausnahmen auch für den Leser.

Nicht nur Sara, für die es charakteristisch sein soll, sondern auch andere Personen geben sich im Affekte solchen „falschen Vorstellungen"

hin. So z. B. Mellefont, Saras Geliebter. Wie ihm Sara die überraschende Mitteilung macht, daß sie von ihrem Vater einen Brief erhalten habe, denkt er sofort an möglichst schlimme Eröffnungen.

„Was hab' ich zu fürchten?" ist bezeichnenderweise seine erste Frage. Dann folgt erst ein: „Was habe ich zu hoffen?" „Ist er noch der Vater, den wir flohen? Und wenn er es noch ist, wird Sara die Tochter sein, die mich zärtlich genug liebt, um ihn noch weiter zu fliehen? ... In diesem Augenblick empfinde ich alles das Unglück, das unser entdeckter Aufenthalt für mich nach sich ziehen kann. — Er wird kommen und sie aus meinen Armen reißen ..."

Das Unnatürliche dieser Auslassungen Mellefonts hat Lessing selbst gefühlt, wie aus dem Briefe an Moses Mendelssohn vom 14. September 1757 hervorgeht. Er giebt da zu, daß er Mellefont „schwatzhafter werden läßt, als er bei seiner Ungeduld sein sollte". Und dies geschieht, um jenem „einen gemeinen Gestum" zu rauben und ihm Gelegenheit zu geben, diese Ungeduld mit einem feineren Spiele auszudrücken.

Der Messenierkönig Euphaes läßt (Kleonnis I, 82 flg.) in der Besorgnis um seinen Sohn „zügellos von der kranken Phantasie sich fortreißen".

„.....Er ist umringt!
Wo nunmehr durch? Sich Wege hauen, Kind
Erfordert andre Nerven! Wage nichts!
Doch wag es! Hinter Dich! Bedecke schnell
Die offne Lende! Hoch das Schild! — Umsonst!
In diesem Streiche rauscht der Tod auf ihn
Herab. Erbarmung, Götter! — Ströme Bluts
Entschießen der gespaltnen Stirn; er wankt;
Er fällt; er stirbt! — ..."

Auch im „Nathan" findet sich ein Beispiel dafür. Wie Nathan dem Tempelherrn Recha als Schwester vorstellt und dann diese beim richtigen Namen nennt, Blanda von Filneck, da fährt der junge Heißsporn auf:

„Blanda? Blanda? — Recha nicht?
Nicht Eure Recha mehr? — Gott! Ihr verstoßt
Sie! gebt ihr ihren Christennamen wieder!
Verstoßt sie meinetwegen! — Nathan! Nathan!
Warum es sie entgelten lassen? sie!" (V, 656 flg.)

Auf diesen unmotivierten Gefühlsausbruch läßt sich eine Äußerung der Miß Sara Sampson anwenden: „Wie unnatürlich scheint mir des Affekts ungeduldige Hitze!"

Man kann nicht behaupten, daß Lessing diese Art von Ausdrucksmitteln mit besonderem Geschick handhabt. Erklärlich ist das: solche Gefühlsausbrüche mit ihren pessimistischen Übertreibungen liegen Lessings Natur gänzlich fern. Das läßt sich aus verschiedenen Stellen seiner Briefe[1]), besonders der an Eva König gerichteten erkennen.

Näher liegt der Natur Lessings eine andere Art von Mitteln zum Ausdruck von Gemütsbewegungen: packende, anschauliche Bilder und Gleichnisse als Ausflüsse einer durch Affekte in lebhafte Bewegung versetzten Phantasie. Das beweisen die Schriften Lessings, in denen seine eigenen Gefühle und Affekte zu Worte kommen; die Streitschriften, in die unser Dichter die ganze Wucht und Fülle seiner Leidenschaft in prächtigen Bildern und Gleichnissen ausgeströmt hat. Diese Hilfsmittel für den energischen Ausdruck „den Witz des Vergleiches und die Farbe des Bildes“[2]) finden wir auch in Lessings dramatischen Werken. Nicht in allen. In den Lustspielen sind sie nur sehr spärlich vertreten. Von den übrigen Dramen enthalten Miß Sara Sampson und Philotas verhältnismäßig zahlreiche solche Bilder und Gleichnisse, in der Emilia Galotti finden sich nur einige wenige, während die Verse des „Nathan“ wieder reichlicher damit bedacht sind.

Uns interessieren in diesem Zusammenhange diese Bilder und Gleichnisse nicht als solche. Wir haben zu untersuchen, ob wir es hier mit einer Art sprachlichen Ausdruckes von Affekten zu thun haben. Die Thatsache, daß Lessing an den leidenschaftlichen Stellen seiner polemischen Schriften einen außergewöhnlichen Reichtum an originellen Bildern entfaltet, daß seine eigene Leidenschaft so leicht und gern in Bildern sich äußert, beweist noch nicht, daß Lessing in seinen dramatischen Werken zu derartigen Bildern in der bewußten Absicht greift, die Gemütsbewegungen seiner Personen damit zum Ausdruck zu bringen.

Ohne Zweifel verdanken eine ganze Reihe der Bilder und Gleichnisse, die in den Dramen zu finden sind, ihr Dasein teils der Absicht Lessings, klar und anschaulich sich auszudrücken, teils sind sie lediglich Schmuck der Rede, bloßer Zierat. Der Reichtum des „Nathan“ an solchen Bildern und Gleichnissen rührt zum Teil daher, daß Lessing die Freude an diesen seinem Nathan und dem Al-Hafi als einen hübschen Charakterzug verliehen hat.

---

1) Im Briefe vom 12. Februar 1771 schreibt Lessing an Eva König: „...Wer martert sich im voraus? Und wer wollte nicht immer das Beste hoffen?“; im Briefe vom 1. Mai 1772 an dieselbe: „ . . . Wenn ich nicht von der Art wäre, daß ich mir nicht gerne das Schlimmste vorstelle . . . “

2) Gustav Freytag, Techn. d. Dr.; S. 257.

Aber gerade der „Nathan" enthält ein deutliches Beispiel dafür, daß Lessing Bild und Gleichnis auch als Mittel zum Ausdruck von Affekten in wirksamer Weise zu verwenden versteht.

Dem Sultan Saladin gegenüber macht der heißblütige, junge Tempelherr seinem heftigen Zorn über Nathans Verhalten in den Worten Luft:

„Der tolerante Schwätzer ist entdeckt!
Ich werde hinter diesen jüd'schen Wolf
Im philosoph'schen Schafpelz Hunde schon
Zu bringen wissen, die ihn zausen sollen." (IV, 401 flg.)

Eine nähere Betrachtung dieses dem neuen Testament entnommenen und von Lessing ergänzten Bildes soll uns darüber Aufschluß geben, welcher Eigenschaft dieses Bild seine Wirkung als Ausdrucksmittel des Affektzustandes des Tempelherrn verdankt.

Was will der Tempelherr mit dem Bilde sagen? Er will wohl dem Gedanken Ausdruck geben: ich werde mich zu rächen wissen.

Nach meinem Empfinden ist das Bild deshalb gut zu nennen, weil es diesen Rachegedanken mit einem dem heftigen Zorn entsprechenden Ungestüm zum Ausdruck bringt, ohne durch eine zu wilde Kraßheit zu verletzen. Deutlicher hätte Lessing leicht sein können, er hätte den Tempelherrn nur eine bestimmte, geplante Rachethat aussprechen zu lassen brauchen. Aber wäre diese eine verhältnismäßig harmlose, so wäre die Wirkung schwächer gewesen; und eine krasse, unbarmherzige That an dem würdigen, uns so sympathischen Greise hätte ohne Zweifel verletzend und verstimmend auf uns gewirkt: Die Kraft des Ausdruckes trotz der Unbestimmtheit desselben ist es, die unsern Beifall herausfordert.

In der „Emilia Galotti", dem Stücke, in dem Lessing am konsequentesten nach realistischem Stil strebt, wo unser Dichter mit Absicht fast jeglichen Schmuck der Rede dem Streben nach Naturtreue, nach Wahrheit opfert, in diesem Drama finden wir doch einige Bilder und Gleichnisse und gerade an Stellen, an denen die Wogen der Leidenschaft hoch aufschäumen. Daraus darf man doch wohl auf eine Absicht schließen und behaupten, daß Lessing durch die an jenen Stellen verwendeten Bilder und Gleichnisse die starken Gemütsbewegungen der Personen zum Ausdruck bringen wollte.

Zunächst einige Beispiele! In der gewaltigen Erregung, in welche die Kunde von der bevorstehenden Verheiratung Emilia Galottis den Prinzen versetzt hat, ruft dieser im Verlaufe des Gespräches aus: „. . . O, ich komme von Sinnen! Und ich soll Ihnen noch lange er-

zählen? — Sie sehen mich ein Raub der Wellen: was fragen Sie viel, wie ich es geworden? . . ." (I, 6.)

Claudia Galotti, die Mutter der Emilia, wirft in ihrer an Raserei grenzenden Wut dem Marinelli die Worte ins Gesicht: „. . . warum soll ich Dir nicht alle meine Galle, allen meinen Geifer mit einem einzigen Worte ins Gesicht speien? — Dich! Dich Kuppler!" Und auf die Mahnung Marinellis, ihr „wildes Geschrei" zu mäßigen und zu bedenken, wo sie sei, donnert sie ihm entgegen: „Bedenken wo ich bin? — Was kümmert es die Löwin, der man die Jungen geraubt, in wessen Walde sie brüllt?" (III, 8.)

In der qualvollen Spannung und Erregung, in die den alten Galotti die Äußerung der Gräfin Orsina versetzt, es koste sie ein Wort, um ihn um den Verstand zu bringen, bittet dieser: „Das Wort, Madame, das einzige Wort, das mich um den Verstand bringen soll! Heraus damit! — Schütten Sie nicht Ihren Tropfen Gift in einen Eimer! — Das einzige Wort! geschwind." (IV, 7.)

Diese Beispiele zeigen uns, daß Lessing thatsächlich seine Personen in Momenten stürmischster Erregung in Bildern und Gleichnissen sich äußern läßt.

Aber nun haben wir zu fragen: können wir diese Art des Ausdruckes von Affekten eine glückliche, eine gute nennen?

Bei allen angeführten Beispielen wäre auch ohne das betreffende Gleichnis der Gemütszustand der in Betracht kommenden Personen genügend zum Ausdruck gebracht. Diese Gleichnisse haben also nur dann einen Zweck und damit Daseinsberechtigung, wenn sie dazu angethan sind, den Gemütszustand jener Personen noch mehr zu verdeutlichen, ihn noch kräftiger und schärfer zum Ausdruck zu bringen, um die Wirkung auf den Leser oder den Zuschauer bei einer Aufführung des Stückes zu verstärken. Das läßt sich aber von den angeführten Beispielen nicht behaupten; am allerwenigsten von dem Gleichnis Odoardos: „Schütten Sie nicht Ihren Tropfen Gift in einen Eimer!"

Schon äußerlich, durch seine Form fällt der Satz aus dem Rahmen seiner Umgebung, leidenschaftlich zerhackten Ausrufen, heraus; doch das nur nebenbei. Der Hauptfehler dieses Gleichnisses ist der: es ist uns nicht sofort verständlich, wir müssen — wenn auch nur kurz — über seine Bedeutung nachdenken. Es nötigt uns, einige logische Schlüsse zu machen, wozu wir während einer so erregten und bewegten Situation nicht aufgelegt, bei einer Darstellung des Stückes im Theater wohl gar nicht fähig sind. Ein Gleichnis oder Bild, das in solcher Situation gebraucht wird, muß so geartet sein, daß es sofort ohne unser Zuthun in uns eine gewisse Vorstellung weckt. Dieser Forderung entspricht obiges

Gleichnis nicht; wohl aber die beiden anderen von uns angeführten Gleichnisse. Diese sind klar und anschaulich, ganz von der Art, wie wir sie in Lessings Streitschriften finden. Aber gerade das, was uns die Bilder dieser polemischen Schriften so wertvoll macht, ihre Eigenschaft, eine Situation blitzartig zu beleuchten, macht sie so ungeeignet für solche Stellen im Drama, wo die Wogen der Leidenschaft so hoch gehen. Es wirkt da unnatürlich, wenn die Personen durch solche geistreiche Gleichnisse ihre eigene Lage beleuchten.

Ein krasses Beispiel dafür ist die Antwort Emilias (in „Emilia Galotti") auf den Frageausruf „Was hab' ich gethan!" ihres Vaters, der ihr soeben den Dolch in das Herz gestoßen: „Eine Rose gebrochen, ehe der Sturm sie entblättert." (Dies „tändelnde Gleichnis" gefällt dem Odoardo so gut, daß er es dem Prinzen gegenüber wiederholt.)

Die Haupthandlung des Stückes, die Lessing von Anfang an am stärksten interessierte, die den Anstoß zur Konzeption des Stückes gab, wird durch dieses Gleichnis kurz und bündig ausgesprochen, aber in einer Form, wie sie nur eine an der Handlung nicht beteiligte Person finden konnte. Im Munde der mithandelnden und mitleidenden Emilia nimmt sich dies tändelnde Gleichnis sehr unnatürlich aus.

Lessing scheint das selbst gefühlt zu haben. Er läßt deshalb seine Heldin erst in Wirklichkeit eine Rose, die sie sich zu diesem Zweck ins Haar stecken mußte, zerpflücken, wohl um das Gleichnis möglichst naheliegend erscheinen zu lassen.

Fassen wir zusammen, so können wir sagen: Lessing versteht es nur in ganz wenigen Fällen, den Gemütszustand seiner Personen durch entsprechende Bilder und Gleichnisse zum Ausdruck zu bringen. Er versetzt sich nicht immer in den Gemütszustand seiner Personen, um da das Bild gewissermaßen von selbst entstehen zu lassen, sondern er bleibt außerhalb der Situation stehen, betrachtet diese wie aus der Vogelperspektive, läßt aber seine da empfangenen Eindrücke von einer der mithandelnden und mitleidenden Personen äußern, was uns unnatürlich und erkältend anmutet.

Manche Affekte, besonders Schrecken und Furcht, können erregend und belebend auf unsere Phantasie einwirken, können diese zu lebhafter Bethätigung reizen. Wie Daja dem Nathan erzählt, zittert seiner Recha noch der Schreck durch jede Nerve, und

„Noch malet Feuer ihre Phantasie
Zu allem, was sie malt."

Solche Phantasiegemälde sind dem Dichter ein gutes Mittel, um den Gemütszustand seiner Personen zum Ausdruck zu bringen. Lessing bringt verschiedene Male dies Darstellungsmittel zur Verwendung.

So äußert sich Miß Sara Sampsons Unruhe, in die sie Mellefonts Absicht versetzt, nach Frankreich „überzugehen", um dort die Trauung zu vollziehen, in folgendem Phantasiegebilde (I, 7):

„ . . . In jeder Welle, die an unser Schiff schlüge, würde mir der Tod entgegenrauschen, jeder Wind würde mir von den väterlichen Küsten Verwünschungen nachbrausen, und der kleinste Sturm würde mich ein Blutgericht über mein Haupt zu sein dünken."

Der gefangene Philotas malt in dem Gram und Schmerze über seine Gefangenschaft und die voraussichtlichen Folgen derselben sein Lebensende folgendermaßen aus:

„ . . . Wann ich denn vor Scham sterbe und unbedauert hinab zu den Schatten schleiche, wie finster und stolz werden die Seelen der Helden bei mir vorbeiziehen, die dem Könige die Vorteile mit ihrem Leben erkaufen mußten, deren er sich als Vater für einen unwürdigen Sohn begiebt." (Philotas, 2. Auftr.)

Das gewaltigste dieser Art, was Lessing geschaffen, ist das bekannte Phantasiegebilde der Gräfin Orsina, jene „verzückte Tirade von fieberhaftem Crescendo", wie sie Erich Schmidt nennt.

„ . . . Ha! welch eine himmlische Phantasie! Wenn wir einmal alle, — wir, dies ganze Heer der Verlassenen, wir alle, in Bacchantinnen, in Furien verwandelt, wenn wir alle ihn unter uns hätten, ihn unter uns zerrissen, zerfleischten, sein Eingeweide durchwühlten, — um das Herz zu finden, das der Verräter einer jeden versprach und keiner gab! Ha! das sollte ein Tanz werden! das sollte!

(Emilia Galotti IV, 7.)

Wir sehen aus diesen Beispielen, daß Lessing es versteht, seine Personen starke Gemütsbewegungen in entsprechenden Phantasien ausströmen zu lassen. Nicht oft macht Lessing von diesem Ausdrucksmittel Gebrauch. Zu den zitierten Beispielen kommen nur noch einige wenige Verwünschungen, die man als Ausflüsse einer durch heftige Wut in Thätigkeit versetzten Phantasie betrachten kann.

So stößt Mellefont auf die Mitteilung vom Weggange der Marwood hin die Verwünschung aus:

„ . . . Unglück und Tod und womöglich die ganze Hölle möge sich auf ihrem Wege finden! Verzehrend Feuer donnre der Himmel auf sie herab, und unter ihr breche die Erde ein, der weiblichen Ungeheuer größtes zu verschlingen! — —" (Miß Sara Sampson V, 5.)

Odoardo Galotti wünscht dem Prinzen Hettore, daß er die Schandthat, die Beseitigung des wackeren Appiani, dadurch büßen solle, daß er die Frucht seines Verbrechens nicht genieße. „Dies martere ihn mehr, als das Verbrechen! Wenn nun bald ihn Sättigung und Ekel von

Lüsten zu Lüsten treiben, so vergälle die Erinnerung, die eine Lust nicht gebüßt zu haben, ihm den Genuß aller! In jedem Traume führe der blutige Bräutigam ihm die Braut vor das Bette, und wann er dennoch den wollüstigen Arm nach ihr ausstreckt, so höre er plötzlich das Hohngelächter der Hölle und erwache!" (Emilia Galotti V, 2.)

Diese Phantasien, denen ohne Zweifel eine gewisse Kraft innewohnt, lassen uns die Eigentümlichkeiten der Phantasiebethätigung Lessings erkennen. Seine Phantasie bewegt sich ins Breite; sie verweilt bei dem von ihr erschauten Bilde und malt es Zug für Zug aus. Daher die breite Ausführlichkeit, die uns an allen diesen Phantasiegebilden Lessings auffällt. Diese macht wohl die Bilder anschaulich und deutlich, raubt ihnen aber zugleich die natürlich anmutende, ungestüme Wucht, die z. B. Shakespeares Phantasiebilder auszeichnet. Die heißblütigen, impulsiven Naturen des englischen Meisters der dramatischen Kunst geben die Gebilde ihrer Phantasie so wieder, wie sie in ihrer Seele auftauchen, ohne vor einer krassen Übertreibung oder Unmöglichkeit zurückzuschrecken. Dies thun aber Lessings reflektierende, ihre Leidenschaften zügelnde und beherrschende Personen. Sie mildern eine Unmöglichkeit, wie Mellefont durch Hinzufügung eines einschränkenden „wenn möglich", und wenn — wie bei der Gräfin Orsina — das Phantasiebild einen Stich ins Gräßliche erhält, so verlegen sie das Erschaute in ein fernes Jenseits.

Sehen wir näher zu, so finden wir, daß alle von uns angeführten Phantasiebilder Ereignisse schildern, die erst nach gewisser Zeit stattfinden; es sind Zukunftsbilder. Das gilt in gewissem Grade auch von den beiden Verwünschungen: die Marwood soll das Schicksal „auf dem Wege" erreichen und der Prinz soll „bald" seine Schandthat büßen.

Auch daran erkennen wir eine Eigenheit der Phantasiethätigkeit Lessings. Seine Phantasie bewegt sich schwer und langsam. Lessing muß sie sozusagen einen Anlauf nehmen lassen, indem er sich die Frage stellt: was wird oder was soll geschehen? Den Eindruck, daß die seelische Erregung selbst ohne Mithilfe der Personen bei diesen das entsprechende Phantasiebild unmittelbar und plötzlich entstehen läßt, daß ein solches Bild diese selbst gegen ihren Willen ergreifen und im Banne halten kann, bekommt man bei Lessing nie auch nur annähernd in dem Maße wie vergleichsweise bei Shakespeare.

Um nur ein Beispiel dafür anzuführen, wie Shakespeare es versteht, in uns den Eindruck zu erwecken, daß die leidenschaftliche Erregung selbst das Phantasiegemälde erzeugt, wollen wir die Worte Othellos zitieren, mit denen er den schrecklichen Gemütszustand, in den ihn seine Gewaltthat an seiner Gemahlin versetzt hat, zum Ausdruck bringt:

„O unerträglich! o furchtbare Stunde!
Mich dünkt, jetzt müßte eine ungeheure
Verfinsterung sein an Soun' und Mond, und rings
Der bange Erdball vor Entsetzen beben."

(Othello V, 2; übersetzt von Heinrich Voß.)

Shakespeare versenkt sich in die Situationen und läßt sich von diesen den entsprechenden Ausdruck diktieren. Lessing wird von der momentanen Situation nicht völlig gefesselt. Seine Vorstellung schweift gerne vom Gegebenen ab und wandelt in den Gefilden einer fernen Zukunft umher. Es ist das Lessings Natur. Er macht es nicht anders, wenn ihn selbst ein starker Seelenschmerz beschleicht. Das zeigen uns seine Briefe. In dem Briefe an Gleim vom 1. Sept. 1759 sucht er sich selbst und Gleim zu trösten, indem er seiner Meinung Ausdruck giebt, daß der für tot gemeldete Major Kleist ein anderer Major Kleist, nicht ihr gemeinschaftlicher Freund sei; aber es steigt doch eine bange Ahnung in ihm auf: „Ich sollte ihn nicht mehr sehen? Ich sollte ihn in meinem Leben nicht mehr sehen, sprechen, umarmen? —" Nicht was er an Kleist verloren hätte, beschäftigt Lessings Vorstellung, sondern was er in Zukunft entbehren müßte. In dem Briefe an Eschenburg (vom 10. Jan. 1778), der Nachricht vom Tode von Lessings Frau giebt, heißt es: „Meine Frau ist tot; und diese Erfahrung habe ich nun auch gemacht. Ich freue mich, daß mir viel dergleichen Erfahrungen nicht mehr übrig sein können zu machen." Oder im Briefe vom 12. Jan. 1778 gleichen Inhalts an seinen Bruder Karl schreibt er: „Du wirst mich, fürchte ich, nie wieder so sehen, als unser Freund Moses mich gefunden hat: so ruhig, so zufrieden, in meinen vier Wänden!" Auch in diesen Briefen wird nicht direkt gesagt, was war, sondern was nicht mehr sein wird.

Der Mangel an Hingabe an die Situation, der bisweilen bei Lessing zu beobachten ist, erklärt zum Teil wenigstens wohl auch die auffällige Thatsache, daß unser Dichter einen sehr geringen Gebrauch von jener Darstellungsart macht, die Roetteken in seiner Abhandlung über „das innere Leben bei Gottfried von Straßburg" (Zeitschrift f. deutsch. Altertum, XXXIV, 102) die kausale nennt. Diese Darstellungsart besteht darin: die Ursachen eines Affektes werden ausgesprochen und dienen so als Ausdruck, als Äußerung des Affektes. Einige Beispiele dieser Darstellungsart finden sich bei Lessing. So z. B., wenn Minna von Barnhelm, die durch den Wirt die Anwesenheit Tellheims erfahren hat, aufjubelt: „Nun habe ich ihn wieder, Franziska! Siehst Du, nun habe ich ihn wieder!" Dies eine Beispiel möge genügen; handelt es sich hier doch um eine Ausdrucksart, wie sie wohl bei jedem Dichter zu finden ist. Der bekannte Jubelruf Walthers von der Vogelweide: „Ich

han mîn lêhen, al diu werlt, ich hân mîn lêhen", beweist, daß wir vor einer sehr alten Darstellungsart stehen.

Aber nur solche Beispiele wie das angeführte finden wir bei Lessing, ausgeprägtere Fälle kausaler Darstellung suchen wir vergebens bei ihm. Manches, was wie kausale Darstellung aussieht, ist doch mehr beschreibendes Mittel. So die Worte Adrasts im „Freigeist", die Schlußworte eines Monologs (I, 2): „ ... Welch grausames Geschick verfolgt mich doch überall! Ein alter Freund meines verstorbenen Vaters trägt mir eine von seinen Töchtern an. Ich eile herbei und muß zu spät kommen und muß die, welche auf den ersten Anblick mein ganzes Herz hatte, die, mit der ich allein glücklich leben konnte, schon versprochen finden. Ach, Juliane! so warst Du mir nicht bestimmt? Du, die ich liebe? Und so soll ich mich mit einer Schwester begnügen, die ich nicht liebe? ..." Ohne Zweifel war es dem Dichter hier weniger darum zu thun, den Gemütszustand Adrasts auszumalen, als vielmehr darum, das Publikum mit einem der Handlung des Stückes vorausgehenden Vorgang bekannt zu machen. Diese Absicht ist zu deutlich und wirkt daher verstimmend.

Wie ganz anders geschieht diese Mitteilung von Dingen, mit denen der Leser zum Verständnis der Handlung vertraut sein muß, bei dem Meister der kausalen Darstellung, bei Goethe. Zum Beispiel in dem berühmten Eingangsmonolog der Iphigenie:

„Heraus in eure Schatten, rege Wipfel" u. s. f.

Der Zweck der Mitteilung tritt hier zurück hinter dem Streben, den Seelenzustand der Iphigenie, ihre Sehnsucht nach der Heimat und nach den Lieben, zum Ausdruck zu bringen.

Einen solchen ausgeprägteren Fall kausaler Darstellung finden wir bei Lessing nirgends. Wie ist das zu erklären? Auf einen Erklärungsgrund dieser Erscheinung haben wir bereits hingewiesen: auf den des öfteren zu erkennenden Mangel an Hingabe an die Situation und das Abschweifen in Zukunftsbildern. Aber es kommt noch etwas hinzu. Aus den Dramen Goethes und Schillers können wir ersehen, daß die kausale Darstellung diesen Dichtern zum Ausdruck starker Seelenschmerzen von längerer Dauer dient. Wo sich die Personen einem solchen Schmerze hingeben, ist Gelegenheit zur Verwendung dieser Darstellungsart gegeben.

Lessing geht dieser Gelegenheit und damit dieser Darstellungsart aus dem Wege; er vermeidet es, seine Personen einem Schmerze willenlos sich hingeben zu lassen. Auch da, wo die Situation dieses Hingeben nach unserem Empfinden erheischt, geschieht es nicht.

Dafür ein Beispiel. Wir finden in der ersten Scene des „Philotas" den Jüngling dieses Namens in einem Zelte des Feindes seines

Vaters, wohin er soeben verwundet und gefangen gebracht wurde. Er ist allein. Was wäre da natürlicher, als daß der junge Held sich ganz dem Schmerze hingiebt, den doch die Gefangennahme, das härteste Geschick, das ihn ereilen konnte, in ihm erwecken muß? Das jähe Ende seines ersten Fluges muß ihn beschäftigen, der Gedanke, gefangen zu sein, muß ihn beherrschen, ihn quälen und peinigen. Das würden wir in dieser Situation erwarten. Nicht so bei Lessing. „So bin ich wirklich gefangen! — Gefangen!" läßt er seinen Helden beginnen. Dann folgen einige bittere, ironische Worte, und damit ist der Ausdruck des Schmerzes über die Gefangennahme beendet. Die folgenden Worte sind Äußerungen des Unwillens, der durch zufällige Geschehnisse bei und nach der Gefangennahme, aber nicht durch diese selbst erregt ist. Ähnlich wie hier Philotas verhalten sich auch Tellheim, Odoardo, Gräfin Orsina, der Tempelherr — kurz alle starken, kräftigen Naturen Lessings, wenn sie von tiefen Seelenschmerzen erfüllt sind. Sie leiden meistens ohne zu klagen, sie „knirschen lieber eins mit den Zähnen" und schelten lieber als daß sie jammern. Es beherrscht sie eine gewisse Scheu vor schwächlichem Klagen; sie sind mit Lessing der Meinung:

„. . . Empfindung haßt der Reime kalte Menge
Und wünscht unausposaunt zu sein."

(Abschied eines Freundes.)

Einen Beweis dafür, wie bisweilen Lessings eigener Schmerz sich in solchem Schelten und Rasen äußert, liefert der Brief an Gleim (vom 6. Sept. 1759), der die Mitteilung vom Tode Kleists enthält. In diesem Briefe macht Lessing darauf aufmerksam, daß „manchmal ihn der Schmerz verleitet, auf den Mann selbst zu zürnen, den er angehet". Er zürnt auf Kleist, weil er glaubt, jener habe sterben wollen. Sodann „rast" er gegen die Leute, die Kleist „versäumt" haben. „Er (Kleist) ist versäumt worden! Ich weiß nicht, gegen wen ich rasen soll. Die Elenden, die ihn versäumt haben!"

Der herbe Schmerz, mit dem ihn der Verlust des teuren Freundes erfüllt, kommt direkt fast gar nicht zum Ausdruck. Lessing giebt sich nicht diesem Schmerze hin; er klagt nicht, er zürnt und rast wie die Personen seiner Dramen. Bei solchem Verhalten ist es erklärlich, daß bei Lessing ein ausgeprägter Fall kausaler Darstellung nicht zu finden ist.

Der typische Verlauf eines großen Seelenschmerzes bei Lessing vollzieht sich im großen und ganzen so, wie Nathan in der Unterredung mit dem Klosterbruder den Verlauf des gewaltigen Schmerzes schildert, den er vor langen Jahren durchkosten mußte, wie ihm durch rauhe Mörderhand sein Weib und seine sieben hoffnungsvollen Söhne dahingerafft wurden.

„Als
Ihr kamt, hatt' ich drei Tag' und Nächt' in Asch'
Und Staub vor Gott gelegen, und geweint. —
Geweint? — Beiher mit Gott auch wohl gerechtet,
Gezürnt, getobt, mich und die Welt verwünscht . . ."
(IV, 667 flg.)

In ähnlicher Weise äußert sich auch bei Lessing selbst und bei manchen seiner Personen ein starker Seelenschmerz. Nur in einem Punkte weichen sie ab: sie weinen nicht. (Allerdings sehen wir keine der Personen Lessings im Zustande eines so großen Schmerzes wie ihn Nathan uns schildert.) Eine Ausnahme machen in den späteren Dramen nur die Personen der „Miß Sara Sampson". Das sind eben keine echt Lessingschen Naturen, sondern nach englischem (Richardson) Vorbild geschaffene Gestalten. Echt Lessingsche Naturen wie Tellheim, Odoardo, Gräfin Orsina weinen nicht, ihr Schmerz äußert sich vielmehr manchmal durch ein bitteres, grimmiges Lachen.

Bitter und grimmig wie das Lachen sind die Äußerungen dieser Personen, wenn sie sich in einem Zustande großer Erregung befinden. Solche bittere, ironische und sarkastische Äußerungen sind Lessing ein häufig und gern gebrauchtes Mittel zum Ausdruck von Gemütsbewegungen.

Besonders als Ausdruck des Zornes und der Wut dient dieses Mittel. Was Franz Horn im „Gesellschafter" vom 1. Juni 1827 von Lessing sagt[1]): „Der Ausbruch seines Zornes war fürchterlich; denn er schien dabei ganz kalt, und die Flammen seines Zornes knisterten stets im satyrischen heftigen Salz", das trifft — wenigstens in Bezug auf den Schlußsatz — bei verschiedenen Personen in Lessings dramatischen Werken zu.

Zum Beispiel bei Major Tellheim. Wie ihm der wackere Wachtmeister Paul Werner mit Hilfe einer kleinen Notlüge eine Rolle Dukaten, die er für Tellheim erhoben haben will, aufzudrängen sucht, dabei aber diesen darauf aufmerksam macht, daß die Summe nicht ganz sei, ruft Tellheim zweimal in ärgerlichem Tone: „Werner!" Auf die erstaunte Frage Werners: „Was fehlt Ihnen? was ärgert Sie?", antwortet der Major „bitter, indem er sich vor die Stirne schlägt und mit dem Fuß auftritt", also im höchsten Zorn: Daß es — die 400 Thaler nicht ganz sind!

Oder wie Paul Werner einmal bemerkt: „Herr Major! ich bin ein Mensch —", unterbricht ihn Tellheim mit der ironischen Bemerkung: „Da bist Du was rechts!"

---

1) Abgedruckt in Danzel-Guhrauer, II. Bd.

Der junge Tempelherr im „Nathan" giebt gern seiner Mißstimmung in sarkastischen Worten Ausdruck.

Wie er Nathan um die Hand Rechas bittet und dieser den hitzigen Jüngling nach seinem Vater befragt, hält er das für „Neubegier" und beleidigt Nathan in seinem Ärger durch die bissigen, höhnischen Worte:

„Und Ihr nehmt's wahrlich zu genau! — Was wär's
Denn nun? So was von Bastard oder Bankert!
Der Schlag ist auch nicht zu verachten. — Doch
Entlaßt mich immer meiner Ahnenprobe.
Ich will Euch Eurer wiederum entlassen.
Nicht zwar, als ob ich den geringsten Zweifel
In Euren Stammbaum setzte. Gott behüte!
Ihr könnt ihn Blatt für Blatt bis Abraham
Hinauf belegen. Und von da so weiter,
Weiß ich ihn selbst; will ich ihn selbst beschwören."
(III, 692 flg.)

Dieser grimmige Ärger macht sich auch im Gespräche Saladins mit dem Tempelherrn geltend; dieser erzählt dem Sultan den oben geschilderten Vorgang bei seiner Werbung um Recha mit den Worten:

Denn nun warb ich, und nun ward ich verschmäht.
... Der weise Vater schlägt nun wohl
Mich platterdings nicht aus. Der weise Vater
Muß aber doch sich erst erkundigen, erst
Besinnen. Allerdings! That ich denn das
Nicht auch? Erkundete, besann ich denn
Mich erst nicht auch, als sie im Feuer schrie?
Fürwahr! bei Gott! Es ist doch gar was Schönes,
So weise, so bedächtig sein!" (IV, 363 flg.)

Nicht bloß zum Ausdruck von Ärger und Zorn, sondern auch von großen, nagenden Seelenschmerzen verwendet Lessing Ironie und Sarkasmus; besonders in der „Emilia Galotti".

Wie die Gräfin Orsina erfahren, daß der Prinz ihr Briefchen „nicht einmal gelesen" hat, ergreift sie eine tiefe Wehmut, die zu herbem Schmerz anwächst, als Marinelli unbedachterweise ihr gegenüber das Wort „Verachtung" fallen läßt und sie dann mit dem Komplimente trösten will, daß sie eine Philosophin sei. Ihrer Erregung macht die Gräfin da mit den Worten Luft: „Nicht wahr? — Ja, ja, ich bin eine ... O pfui, wenn ich mir es habe merken lassen, und wenn ich mir es öfter habe merken lassen! Ist es wohl noch Wunder, daß mich der Prinz verachtet? Wie kann ein Mann ein Ding lieben, das, ihm zum Trotze, auch denken will? Ein Frauenzimmer, das denkt, ist ebenso ekel als ein Mann,

der sich schminkt. Lachen soll es, nichts als lachen, um immerdar den gestrengen Herrn der Schöpfung bei guter Laune zu erhalten. — Nun, worüber lach ich denn gleich, Marinelli? — Ach, ja wohl! Über den Zufall: daß ich dem Prinzen schreibe, er soll nach Dosalo kommen; daß der Prinz meinen Brief nicht liest, und daß er doch nach Dosalo kommt. Ha! ha! ha! Wahrlich ein sonderbarer Zufall! Sehr lustig, sehr närrisch! Und sie lachen nicht mit, Marinelli? — Mitlachen kann ja wohl der gestrenge Herr der Schöpfung, ob wir arme Geschöpfe gleich nicht mitdenken dürfen. (IV, 3.)

Odoardo, der aus dem Munde der Orsina die Schandthat Marinellis, das Verhalten des Prinzen und seiner Tochter erfährt, wütet vor Schmerz, er „blickt wild um sich, und stampft und schäumt" und spricht: „Nun Claudia? Nun Mütterchen? — Haben wir nicht Freude erlebt! O des gnädigen Prinzen! O der ganz besonderen Ehre!" (IV, 7.)

Als dann Marinelli dem gekränkten Vater eröffnet, daß Emilia in eine besondere Verwahrung zu bringen ist, da will der „brausende Jünglingskopf mit grauen Haaren" losdonnern, besinnt sich aber und meint: „. . . Doch ja; freilich, freilich! Ganz recht: in eine besondere Verwahrung! Nicht Prinz? Nicht? — O wie fein die Gerechtigkeit ist! Vortrefflich!"

Auf die Frage des Prinzen: „Sie kennen doch, Galotti, meinen Kanzler Grimaldi und seine Gemahlin?" (ob ihrer Sittlichkeit verrufene Leute, zu denen Emilia auf Marinellis Rat in Obhut kommen soll), antwortet Odoardo sarkastisch: „Was sollt' ich nicht? Sogar die liebenswürdigen Töchter dieses edlen Paares kenn' ich. Wer kennt sie nicht?"

Treffend sagt Erich Schmidt[1]) von den Reden der Orsina und des Odoardo: „Sarkastischer und spitzer hat die Leidenschaft nie gesprochen. Was bei andern die bare Manier wäre, bleibt bei Lessing noch eben in den Grenzen eines grandiosen Stiles, denn diese aparte, auch im Sturme der Empfindung das Wort wägende und würzende Sprache ist dem Tragiker Lessing natürlich. Sprach er doch in der Tragödie des Lebens wie Odoardo und Orsina; ein Sarkasmus und ein dumpfes Lachen kam ihm wie andern eine Elegie und ein Strom von Thränen." Das beweist uns z. B. der Brief an Eschenburg vom 31. Dezember 1777, in dem Lessing den Tod seines Kindes, das nur einige Stunden lebte, mitteilt: „. . . Und ich verlor ihn so ungern diesen Sohn! Denn er hatte so viel Verstand! so viel Verstand! — Glauben Sie nicht, daß die wenigen Stunden meiner Vaterschaft mich schon zu so einem Affen von einem Vater gemacht haben! Ich weiß, was ich sage. — War es nicht Ver-

1) a. a. O. II, 208.

stand, daß man ihn mit eisernen Zangen auf die Welt ziehen mußte? daß er so bald Unrat merkte? — War es nicht Verstand, daß er die erste Gelegenheit ergriff, sich wieder davon zu machen? . . ."

Einen solchen Ton in solcher Situation kann nur ein Mann finden, der Herr über sich ist, der sich auch im größten Schmerze beherrscht. Und das konnte Lessing, der willensstarke Mann, der sogar Krankheit und Traurigkeit durch seine Willenskraft bannen will. (Brief an Eva König vom 31. Okt. 1771.) Ihm erscheinen solche im Schmerz gesprochene „witzige" Worte nicht unnatürlich; im Gegenteil, er ist mit Diderot der Meinung, daß der Schmerz „witzig" macht. Im 81. Litteraturbrief führt er ein Beispiel an, daß eine Bäuerin im Schmerz ein „witziges" Wort gesprochen habe. „Auch das war Witz, und noch dazu Witz einer Bäuerin; aber die Umstände machten ihn unvermeidlich", fügt Lessing hinzu. Der Dichter denke nur vor allen Dingen darauf, seine Personen, so zu reden, in eine witzige Situation zu setzen, und er kann gewiß sein, daß alle der Witz, den ihnen diese Situation giebt, nicht nur untadelhaft, sondern höchst pathetisch sein wird.

Werfen wir am Ende unserer Betrachtung noch einen kurzen Blick zurück, so ergiebt sich uns folgendes Bild.

Lessings dramatische Werke lassen sich nach der Art der sprachlichen Mittel, durch die in ihnen die Affekte zum Ausdruck gebracht werden, in zwei Gruppen scheiden. Die erste bilden die Werke bis zur „Miß Sara Sampson", während die zweite diese und die ihr folgenden Werke umfaßt.

Der sprachliche Ausdruck der Affekte in den Werken der ersten Gruppe entspricht im allgemeinen der Forderung Lessings, im Affekte „nicht das edelste, sondern das nachdrücklichste Wort, wenn es auch schon einen etwas niedrigen Nebenbegriff mit sich führen sollte", gebrauchen zu lassen. Lessing strebt in den Werken dieser Periode nach realistischem, naturgetreuem Ausdrucke. Auf dieses Extrem folgt in der „Miß Sara Sampson" das andere: eine oft ganz unnatürliche, gedrechselte Sprache. Aber nun macht sich Lessings Individualität bei seinem dichterischen Schaffen immer deutlicher und kräftiger geltend, was auch der Sprache seiner Dramen zu gute kommt. Bei den Personen, wie Tellheim, Odoardo, Gräfin Orsina, dem Tempelherrn, die er seine eigene Affektsprache reden lassen kann, wo er charaktergemäß das Ausdrucksmittel der Ironie und des Sarkasmus zur Anwendung bringen kann, erreicht die Sprache oft eine gewaltige Wucht. Dagegen bei Gestalten wie Minna, Emilia, Recha, die Lessings Natur ferner liegen, versagt seine schöpferische Kraft. In der größten Erregung bewahren sich diese Figuren die Fähigkeit, über einzelne Begriffe zu reflektieren, diese mit philosophischer Ruhe zu zergliedern und geistreiche Sentenzen zum besten zu geben. Diese

Schwäche haben schon manche Zeitgenossen Lessings empfunden, z. B. der durch Lessing der Nachwelt überlieferte „Geheimderath" Klotz, der z. B. (in einem Briefe an Briegleb; abgedruckt im Anhang zu Erich Lessingsbiographie) tadelt, daß Marwood „in der größten Wut Sentenzen redet". Besonders störend wirken diese Reflexionen und Sentenzen bei Emilia Galotti, die zur Philosophin wurde, obgleich Lessing dies nicht wollte, da „jungfräuliche Philosophinnen nicht nach seinem Geschmack sind". (Brief an Karl Lessing vom 10. Febr. 1772.)

Trotz dieser Mängel bedeutet die Sprache der „Emilia Galotti" im ganzen einen großen Fortschritt. Es herrscht in ihr, wie Karl Lessing in einem Briefe (3. Febr. 1772) sagt, „ein Ton, den ich in keiner Tragödie, so viel ich deren gelesen, gefunden habe; ein Ton, der nicht das Trauerspiel erniedrigt, sondern nur so herunterstimmt, daß es ganz natürlich wird und desto leichter Eingang in unsre Empfindungen erhält". Wenn auch der deutsche tragische Stil erst von Schiller geschaffen wurde, Lessing hatte — wie Bulthaupt bemerkt — den Weg dazu gebahnt und in Kunstwerken ersten Ranges architektonische Muster geschaffen.

Litteratur.

Belling, Die Metrik Lessings; Berlin 1887.

H. Bulthaupt, Dramaturgie des Schauspiels; 7. Aufl.

Danzel-Guhrauer, Lessings Leben und seine Werke; Leipzig 1850/54.

Fr. Düsel, Der dramat. Monolog in der Poetik des 17. und 18. Jahrhunderts und in den Dramen Lessings; Diss. Rostock 1896.

Kuno Fischer, Nathan der Weise; Stuttgart 1864.

Gustav Freytag, Technik des Dramas; Leipzig 1894; 7. Aufl.

H. Kurz, Geschichte der deutschen Litteratur; Leipzig 1874.

H. Pröhle, Lessing, Wieland, Heinse; Berlin 1877.

H. Roetteken, Das innere Leben bei Gottfried von Straßburg; Zeitschrift f. deutsch. Altertum XXXIV. Bd.

Aug. Sauer, Joach. Wilh. von Brawe, der Schüler Lessings; Straßburg 1878.

Erich Schmidt, Lessing. Geschichte seines Lebens und seiner Schriften; Berlin 1884/92.

Wundt, Grundriß der Psychologie; Leipzig 1896.

Wundt, Völkerpsychologie I. Bd. Leipzig 1900.

M. Zickel, Die scenarischen Bemerkungen im Zeitalter Gottscheds und Lessings; Diss. Berlin 1900.

Lachmann-Muncker, Lessings sämtl. Schriften; Stuttgart, 1886 flg.

Hempelsche Ausgabe der Werke Lessings.

Lebenslauf.

Ich, Siegmund Rindskopf, mosaischer Konfession, bin am 10. Juni 1877 in Großlangheim (Unterfranken) geboren. In Würzburg besuchte ich vier Jahre lang die israelitische Bildungs- und Erziehungsanstalt, die drei unteren Klassen des Alten Gymnasiums, und trat dann an das dortige Realgymnasium über, das ich im Jahre 1896 mit dem Reifezeugnis verließ. Darauf widmete ich mich an den Universitäten Würzburg (7 Semester) und München (2 Semester) dem Studium der Mathematik und Physik (2 Semester), sodann dem der deutschen Philologie.

Ich hörte die Vorlesungen der Herren (in Würzburg): Brenner, Grasberger, Hartmann, Haußner, Henner, Külpe, Marbe, Prym, Röntgen, Roetteken, Voß; (in München): Erk, Heigel, Muncker, Oberhummer, Paul, Riehl, Wörner.

Ich nahm teil an den Übungen der Herren: Brenner, Prym, Roetteken und Heigel, Muncker, Oberhummer.

Allen meinen Lehrern sage ich an dieser Stelle herzlichen Dank, insbesondere Herrn Prof. Dr. Roetteken, der mir das Thema zu meiner Arbeit überließ und diese stets mit großem Interesse verfolgte.